



52

Modos de
esquecimento e
de memória no
espaço literário
lusó-brasileiro

julho - dezembro de 2024

Convergência
Lusíada



Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras



Pesquisas Literárias
Luso-Brasileiras



REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Real Gabinete Português de Leitura

PRESIDENTE:

FRANCISCO GOMES DA COSTA

POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADORA GERAL:

GILDA SANTOS

PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADOR:

EDUARDO DA CRUZ

EDITORA

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

EDITORES ADJUNTOS

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /
Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO
DO NÚMERO 52:**

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS (UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA / BRAGA)

MÔNICA GENELHU FAGUNDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

DIAGRAMAÇÃO

DINIZ GOMES DOS SANTOS

ASSESSORIA EDITORIAL

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

PÁGINA DA REVISTA

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

C766 Convergência Lusíada / Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura.— v.1
n. 1 (1976) - . — Rio de Janeiro : Real Gabinete Português de Leitura, 1976.
v. il.

Semestral — 2011-

Periodicidade irregular — 1976-2010

A partir do número 25 de 2011, a publicação passa a ser somente online.

ISSN 2316-6134 (online) - ISSN 1414-0381 (impresso, até o nº 24/2007)

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa. I. Real Gabinete Português de Leitura.

CDD 821.134.3(051)

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA 52

EDITORES CONVIDADOS

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS

MÔNICA GENELHU FAGUNDES

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO, V.35,
N. 52, JUL-DEZ 2024

ISSN: 2316-6134

CONSELHO CONSULTIVO

ALEXANDRE MONTAURY,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,
Universidade Estácio de Sá,
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,
Universidade Federal do Paraná

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MONICA SIMAS,
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Volume 35 | Número 52

Modos de esquecimento e de memória no espaço
literário luso-brasileiro

Sumário

| | |
|--|-----|
| Apresentação | 7 |
| JOSÉ CÂNDIDO OLIVEIRA MARTINS | |
| MÔNICA GENELHU FAGUNDES | |
| DOSSIER TEMÁTICO | |
| Ruínas da história brasileira num poema de António Botto | 15 |
| OSCAR JOSÉ DE PAULA NETO | |
| Arqueologia de ecos: as relações Pessoa-Campos-Whitman em “Saudação a Álvaro de Campos”, de Raquel Nobre Guerra | 37 |
| JORGE MIRANDA | |
| O viés feminino na lenda de Olisipo na escrita de Natália Correia e Dulce Maria Cardoso | 56 |
| LARISSA FONSECA E SILVA | |
| O narrar e o lembrar em <i>Um cinturão</i> , de Graciliano Ramos, e <i>As cartas deitadas</i> , de Teolinda Gersão | 83 |
| SUELIO GERALDO PEREIRA | |
| Ana Margarida de Carvalho: a palavra que não teve fim | 105 |
| CARLOS HENRIQUE FONSECA | |

| | |
|--|-----|
| Pós-memória e intertextualidade como dispositivos da (re)construção da experiência da segunda geração nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida | 127 |
| TATIANA CRUZ TAVARES | |
| LUCILENE SOARES DA COSTA | |
| As masculinidades na encruzilhada histórica de <i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i> | 150 |
| RODOLPHO AMARAL | |
| Pescar pérolas no Tejo: um mergulho nas águas de <i>Maremoto</i> , de Djaimilia Pereira de Almeida | 172 |
| CLARISSE DIAS PESSÔA | |
| “Senhor Ulme, encontrarei o seu caroço e dar-lhe-ei um motivo para ser cuspidor”: uma leitura da memória em <i>Flores</i> , de Afonso Cruz | 188 |
| DELCYANNE KATHLEN SILVA LIMA | |
| GABRIEL DE JESUS DOS ANJOS COSTA | |
| MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA | |
| RESENHAS | |
| Resenha de <i>ANNONA ou Misto Curioso</i> (2023) | 214 |
| GUIDA CÂNDIDO | |
| O retorno do épico: sobre a escrita de (em) Portugal – Resenha de <i>O retorno do épico e outras voltas</i> , de Jorge Fernandes da Silveira | 219 |
| NEFATALIN GONÇALVES NETO | |

Apresentação

Modos de esquecimento e de memória no espaço literário luso-brasileiro

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1329>

A revista *Convergência Lusíada* dedica este número 52 a um tema relevante e muito actual – “Modos de esquecimento e de memória no espaço literário luso-brasileiro”. Consabidamente, as dinâmicas de esquecimento e de memória caracterizam profundamente as sociedades contemporâneas. Cruzando linguagens e perspectivas epistemológicas (a Literatura, outras artes – como a fotografia – e saberes como a História, a Cultura, a Antropologia, de forma tantas vezes interligada), os Estudos de Memória ganham hoje particular importância um pouco por todo o mundo.

Entre Memória e História, pessoas e lugares são objecto de múltiplas escritas de memória, de pós-memória ou de memória traumática, através da valorização do testemunho e do trauma, dos espaços de recordação e das formas de reescrita do passado, mas também da sua erosão e da sua rasura. Na operação de aceder e dar forma ao passado, participam em igual medida o lembrar e o esquecer, como formas contrapostas, dialécticas ou complementares.

Considerando, na sua complexidade, as relações entre a Memória e o Esquecimento, e as articulações entre a memória cultural, a

memória individual e coletiva, e suas representações literárias, convidamos pesquisadores a refletir sobre questões da maior atualidade e pertinência: Memória e História; as tipologias de memória; os lugares de memória; lembranças individuais e memória coletiva; a verdade da memória; as ficções da memória; o frágil poder da memória; os abusos da memória; as formas de esquecimento; as estratégias de silêncio; memória, esquecimento e implicações políticas; esquecimento como gesto crítico; memória e identidade; memória traumática da tortura; memória e ditadura; disputas em torno da memória; memória, esquecimento e diálogos intergeracionais; memória, esquecimento e tradição literária; memória, esquecimento e citação; memória, esquecimento e preservação do digital.

Estes e outros tópicos correlacionados justificam plenamente a escolha do tema – “Modos de esquecimento e de memória no espaço literário luso-brasileiro”. Os estudos interdisciplinares sobre a Memória constituem hoje um amplo e frutuoso campo de investigação, sendo referência obrigatória os ensaios e as investigações de autores, uns mais clássicos do que outros, tão diversos como: Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Paolo Rossi, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Frances Yates, Tzvetan Todorov, Aleida Assman, Ansgar Nünning, Márcio Seligmann-Silva, Marianne Hirisch e Margarida Calafate Ribeiro.

Hoje, talvez mais do que nunca, assistimos a tentativas políticas de implementação de culturas da memória, nem sempre bem-sucedidas, tentando contrariar uma visível erosão amnésica do passado. Nessa matéria, a área das Humanidades deve desempenhar um papel crucial e imprescindível, ao nível de uma autêntica *cultura da memória*. Guardiã ativa de um passado multissecular, a arte da escrita literária apresenta-se como um imenso repositório vivo e em constante releitura, podendo-se falar da memória *da* literatura (reforçando a sua dimensão diacrónica e intertextual), mas também da memória *na* literatura (representações literárias da memória) ou mesmo da literatura enquanto meio de memória cultural.

Da poesia à prosa, a escrita literária sempre se inspirou, de forma contínua e fecunda, nas múltiplas faces da dialética memória/esquecimento, ao longo dos séculos e nos mais diversos estilos de época. Desde logo, não é possível escrever fora da *memória* enquanto tradição literária acumulada. Não por acaso, desde os antigos gregos que a cultura clássica nos relembra que as nove Musas são filhas da deusa Memória (*Mnemosyne*), irmã de Cronos, e do pai dos deuses, Zeus. Ao longo dos séculos, houve momentos de maior permanência ou *estabilidade* dessa tradição literária, com maior ou menor veneração de modelos, como no mega-período do Classicismo; e, também, conhecidos momentos de *ruptura* mais ou menos intensa, como na estética romântica ou nos movimentos modernistas e de vanguarda.

De facto, contemporaneamente, um dos mais ricos filões temáticos da literatura, com um forte pendor intertextual e interdiscursivo, reside justamente na reescrita ou revisão, quer de momentos ou figuras particulares da História, quer também de obras ou textos literários do passado. Assim se procedem às *revisitações* de vária ordem, quase sempre de forma ambígua, com um pé no passado e outro no presente, tendo como alvo matéria da memória individual ou coletiva, muitas vezes à luz de uma atuante e provocadora estética pós-moderna.

Como nos lembra Linda Hutcheon, a narrativa do passado nunca está concluída ou cristalizada, surgindo antes em constantes re-visões críticas, até às modalidades mais recentes da pós-memória. Podem ser histórias individuais, familiares ou coletivas que, de vários modos, surgem apostadas em reler algum aspecto da memória. Um dos destaques processuais da composição literária, sobretudo no domínio da ficção, vai ora para determinados espaços ou *lugares de memória*; ora justamente para a revalorização do ponto de vista ou focalização dos mais marginalizados ou excluídos do passado, como foram as mulheres, entre outros grupos sociais menosprezados.

Enfim, a escrita testemunhal ou memorialística ganha terreno na literatura; em tempos de acelerada vertigem, parecem impor-se formas de contrariar a voragem do esquecimento ou a tendência para implodir narrativas demasiado cristalizadas ou simplistas sobre o passado. Aliás, ao nível da recriação do passado e da re-visão da memória, não deixa de ser muito significativo que sejam especialmente mulheres escritoras a proceder a várias formas de resgate do passado, fazendo-o à luz de renovadas visões e discursos críticos, tantas vezes ao nível das designadas *ficções da memória*. Parafraseando um conhecido título de Primo Levi, para vários autores/autoras esse revisionismo crítico impõe-se hoje como um verdadeiro e urgente *dever de memória*.

Os textos que compõem o dossiê “Modos de esquecimento e de memória no espaço-literário luso-brasileiro” deixam clara a relevância e a multiplicidade de implicações do tema nas literaturas de língua portuguesa nos séculos XX e XXI. Os dois estudos sobre poesia que integram o conjunto formam um interessante arco do modernismo à contemporaneidade. Em “Ruínas da história brasileira num poema de António Botto”, Oscar José de Paula Neto reconhece no “Cântico da Alma Brasileira” a constituição da paisagem e de monumentos do Bairro da Liberdade, em São Paulo, como “lugares da memória”, segundo Pierre Nora. Na composição das três versões do poema português sobre o Brasil, delinea-se uma leitura da memória coletiva, do presente e do futuro do país, implicada pelas referências literárias e pelos interesses políticos e religiosos de Botto, bem como por seu olhar de poeta estrangeiro.

A partir de uma leitura atenta do poema “Saudação a Álvaro de Campos”, de Raquel Nobre Guerra, desdobramento crítico de “Saudação a Walt Whitman”, de Álvaro de Campos, Jorge Miranda reflete sobre os agenciamentos da tradição em poesia. Investigando os diálogos, bem como as rupturas, que a poeta portuguesa contemporânea estabelece com Pessoa-Campos, e as relações destes com o poeta

modernista norte-americano, o ensaísta recupera e avança discussões sobre herança e filiação, cânone, rasura e dessacralização.

No campo da ficção, chama atenção que a maior parte dos estudos aqui reunidos se dediquem a escritoras mulheres – Natália Correia, Teolinda Gersão, Dulce Maria Cardoso, Djaimilia Pereira de Almeida e Ana Margarida de Carvalho –, o que sugere, por um lado, que a dialética memória-esquecimento, o resgate, a revisão crítica e a recriação do passado e seus discursos são questões cruciais para essas autoras; e, por outro, que, em suas narrativas, tais questões surgem com grande apelo, mobilizando leitores e críticos.

Retomando um dos principais mitos fundadores da nacionalidade portuguesa, que num desvio etimológico associa a cidade de Lisboa a Ulisses, o artigo de Larissa Fonseca e Silva, “O viés feminino na lenda de Olisipo na escrita de Natália Correia e Dulce Maria Cardoso”, revisita *Os Lusíadas*, de Camões, e a *Mensagem*, de Pessoa, além de *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, para se deter com mais atenção no conto “A Ilha de Circe”, de Natália Correia, e “Tudo são histórias de amor”, de Dulce Maria Cardoso, que têm em comum a estratégia de destacar figuras femininas ligadas à suposta passagem do herói grego por terras que viriam a ser portuguesas, pondo em questão valores como autoridade e domínio, e postulando uma genealogia portuguesa em feminino.

O artigo de Suelio Geraldo Pereira, “O narrar e o lembrar em ‘Um cinturão’, de Graciliano Ramos, e ‘As cartas deitadas’, de Teolinda Gersão”, mobiliza as reflexões de alguns dos principais pensadores da questão da memória: Ricoeur, Pollak, Candau – e sua narração – e Benjamin, para uma leitura comparada dos contos “O cinturão” e “As cartas deitadas”. Nos dois relatos, narradores adultos assumem o discurso em primeira pessoa e revisitam sua infância e sua adolescência num processo narrativo que se constitui como perscrutação e ordenação, mas também como recriação do passado, e desemboca num trabalho de constituição de sua própria história e subjetividade.

Em “Ana Margarida de Carvalho: a palavra que não teve fim”, Carlos Henrique Fonseca se debruça sobre o romance *Que importa a fúria do mar* e mostra como a memória do amor, vertida em escritura, é modo de resistência às mais cruéis condições históricas, constituindo-se efetivamente como modo de enfrentamento da opressão e da violência. O discurso amoroso, profundamente investido de uma ética, de Joaquim, prisioneiro no Tarrafal, fura a barreira do poder oficial e do silenciamento do trauma, e abre uma via para a narrativa – fantasmal, mas sobrevivente – daqueles que sofreram a História.

Três artigos analisam narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida. Em “Pós-memória e intertextualidade como dispositivos da (re) construção da experiência da segunda geração nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida”, Tatiana Cruz Tavares e Lucilene Soares da Costa detêm-se sobre *Esse cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso* e analisam os romances tomando como guia de leitura o conceito de pós-memória, proposto por Marianne Hirsch e inicialmente retomado para as discussões pós-coloniais no espaço literário luso-africano por Margarida Calafate Ribeiro. O artigo mostra de que maneiras a transmissão da memória entre gerações depende de e gera uma narrativa, que se constitui um dispositivo decisivo na constituição da identidade de sujeitos em trânsito e herdeiros de uma história familiar que comporta violência e silenciamento. Já o artigo de Rodolpho Amaral, “As masculinidades na encruzilhada histórica de *Luanda, Lisboa, Paraíso*”, pensa as representações da masculinidade em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, seus paradigmas e subversões, concentrando-se na construção dos protagonistas Cartola e Aquiles, inseridos num meio que manifesta as complexidades dos anos 1980 em Portugal, tempo de elaboração da memória ainda recente do fascismo do Estado Novo português, da revolução que o derrotou em 1974 e da Guerra Colonial. Em “Pescar pérolas no Tejo: um mergulho nas águas de *Maremoto*, de Djaimilia Perei-

ra de Almeida”, Clarisse Dias Pessôa atenta para os trânsitos que caracterizam a relação das personagens de *Maremoto* com a cidade de Lisboa. O constante movimento e o olhar crítico para as ruínas da paisagem urbana (e do projeto histórico colonial que nela deixou profundas marcas) possibilitam uma aproximação das figuras do romance português contemporâneo com o *flâneur* baudelairiano estudado por Walter Benjamin. Mostra-se, assim, como a ficção de Djaimilia revela uma face obscena, submersa da cidade.

A proposta de “Senhor Ulme, encontrarei o seu caroço e dar-lhe-ei um motivo para ser cuspidor’: uma leitura da memória em *Flores*, de Afonso Cruz” é pensar memória coletiva, memória individual e identidade como um tripé. O artigo de Delcianne Kathlen Silva Lima, Gabriel de Jesus dos Anjos Costa e Márcia Manir Miguel Feitosa acompanha a amizade entre o jornalista Kevin e o Senhor Ulme, seu vizinho, permeada pela busca e pela reconstrução da memória, por esforços para reencontrar o sentido da vida, num enfrentamento do esquecimento, do luto e da perda de referências. Um drama de sujeitos pós-modernos.

Além do dossiê temático, a revista traz ainda duas resenhas. Nefatalin Gonçalves Neto comenta *O retorno do épico e outras voltas*, reunião de ensaios críticos de Jorge Fernandes da Silveira, que, ao modo de leitura em conversa do autor, tece uma rede de relações na literatura portuguesa do século XX, tendo Camões como fio guia. Já Guida Cândido se ocupa do livro *Annona ou Misto curioso*, edição em volume dos trinta e seis fascículos do primeiro periódico de culinária em língua portuguesa, que circulou em Portugal em 1936 e 1937. Importante peça na história da gastronomia e da alimentação no espaço cultural lusófono, a publicação é fruto de uma colaboração entre pesquisadores do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), do Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, e a Livraria Lello, do Porto.

Com o mote desse livro autenticamente luso-brasileiro, que resgata e faz reviver a memória necessária de uma obra por muito tempo esquecida, desejamos aos leitores uma leitura saborosa, em fruição e saber, deste número da revista *Convergência Lusíada*.

José Cândido de Oliveira Martins

Universidade Católica Portuguesa / Braga

Mônica Genelhu Fagundes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ruínas da história brasileira num poema de António Botto

Ruins of brazilian history in a poem by António Botto

Oscar José de Paula Neto

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1297>

RESUMO

A partir da paisagem e dos monumentos do Largo da Liberdade, em São Paulo, como a Igreja Santa Cruz das Almas dos Enforcados e a estátua do Regente Diogo António Feijó, António Botto reflete sobre a história brasileira, destacando as violências e as injustiças que ficaram inscritas naquele espaço público. Assim, as três versões de um mesmo poema, reescrito durante a primeira metade da década de 1950, publicadas primeiro na imprensa e, finalmente, na versão final em *Fátima – Poema do Mundo* (1955), com o título de “Cântico da Alma Brasileira”, remetem ao passado do Brasil, bem como apontam caminhos para a compreensão do presente e a possibilidade otimista e ufanista do futuro do país. É importante destacar que as versões do poema afirmam os recentes interesses literários que o escritor buscava juntar à sua produção poética desde a década anterior, sobretudo os interesses sociais, políticos e religiosos, entrelaçados nos três textos de maneira exemplar, como em parte considerável de sua produção tardia. Desse modo, de acordo com a noção de “lugares de memória” do historiador francês Pierre Nora (1993), analisamos como Botto, mediante seu olhar de poeta estrangeiro, avalia alguns dos processos de construção da memória social coletiva do Brasil, ao buscar representar acontecimentos históricos relegados ao esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Portuguesa; Relações Luso-Brasileiras; Paisagem; Memória; História do Brasil.

ABSTRACT

Based on the landscape and monuments of Largo da Liberdade in São Paulo, such as the Santa Cruz das Almas dos Enforcados Church and the statue of Regent Diogo António Feijó, António Botto reflects on Brazilian history, highlighting the violence and injustices that were inscribed in that public space. Thus, the three versions of the same poem, rewritten during the first half of the 1950s, published first in the press, and finally in the final version in *Fátima - Poema do Mundo* (1955), with the title “Cântico da Alma Brasileira” (Song of the Brazilian Soul), refer to Brazil’s past, as well as pointing to ways of understanding the present and the optimistic and utopian possibility of the country’s future. It’s important to note that the different versions of the poem indicate the recent literary interests that the writer had been trying to add to his poetic production since the previous decade, above all social, political and religious interests, interwoven in the three texts in an exemplary way, as in a considerable part of his later production. Thus, in accordance with the notion of “places of memory” by the French historian Pierre Nora (1993), we seek to analyze how Botto, through his gaze as a foreign poet, evaluates some of the processes of constructing Brazil’s collective social memory, by seeking to represent some historical events relegated to oblivion.

KEYWORDS: Portuguese Poetry; Luso-Brazilian Relations; Landscape; Memory; Brazilian History.

Hoje, ao caminhar pelo Praça da Liberdade, bem como nas ruas adjacentes, no bairro homônimo localizado na zona central de São Paulo, podemos encontrar inúmeras referências à cultura do Japão. Lojas de produtos asiáticos, restaurantes temáticos, ideogramas assinalados em placas e letreiros, fachadas de estabelecimentos comerciais que remetem aos templos japoneses, postes customizados com signos nipônicos e monumentos que festejam as efemérides da imigração do povo japonês estão alastrados por todos os lados. Por consequência, a maciça presença cultural japonesa foi responsável pela mudança de nome da localidade para Praça Japão-Liberdade

em 2018¹, em razão da comemoração dos 110 anos da imigração dos japoneses para o Brasil, por meio da Lei nº 16.960/2018.

Cabe ressaltar que o processo de orientalização do bairro foi colocada em prática a partir do final da década de 1960, afirmando o espaço como tipicamente oriental. Em *Liberdade*, volume da coleção “História dos Bairros Paulistanos”, do Departamento da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, publicado em 1979, a historiadora Laís Guimarães descreve a abrupta transformação da área mediante os interesses turísticos impingidos alguns anos antes:

mediante a cobertura da Secretaria de Turismo, uma vez retirados os tapumes e materiais de construção da linha metroviária, as luminárias a vapor de mercúrio existentes seriam substituídas por lanternas de estilo oriental, que os japoneses qualificam de ‘tiotin’, e elaboradas por artistas dessa comunidade. São lanternas grandes, com 50 centímetro de altura e 20 centímetros de diâmetro, que foram colocadas a partir da Rua Galvão Bueno, considerada a espinha dorsal do bairro oriental. Planejou-se, a seguir, a caracterização do tradicional bairro da Liberdade em bairro tipicamente oriental, cogitando-se da substituição das calçadas de cimento, por passeios de azulejos decorados com motivos chineses e japoneses. As fachadas dos prédios deviam ser reformadas e pintadas à maneira dos edifícios orientais, ao mesmo tempo que os luminosos dos estabelecimentos comerciais, seriam nomeados na sua língua de origem, com a respectiva tradução ao lado (Guimarães, 1979, p. 92).

Inicialmente, o projeto de lei de renomeação da praça em 2018 foi vetado pelo prefeito de São Paulo, defendendo a permanência apenas do nome “Liberdade”, sob a justificativa de o bairro se consti-

¹ Cf. Machado (2018).

tuir em bases pluriétnicas e ter havido a notória dissolução da concentração de japoneses e nipo-descendentes nas últimas décadas. O veto denotava que a ênfase da palavra “Japão” para a localidade traria uma visão generalizante divergente da real configuração do bairro da Liberdade, que é plural e variado em todas as formas de expressão cultural, ainda que não esteja no foco da imagem vendida pelo turismo, centralizado no território do comércio e do exotismo oriental. Sendo assim, a medida de renomeação do lugar colaboraria com o apagamento da outra parte do mesmo lugar, que não conta com o mesmo destaque midiático ou comercial da cultura asiática (Souza, 2020, p. 35-36).

Consequentemente, a alteração de nomes foi criticada por alguns segmentos sociais que acusavam a ocultação da história e da memória da população negra na região, bem anterior à ocupação japonesa, com evidências históricas que remontam desde o século XVIII. Além de marcos de memória, o local também abriga sítios arqueológicos e patrimônios arquitetônicos associados à diáspora africana e à história negra da capital paulista. Por isso, em junho de 2023², após inúmeras manifestações, num curto período de cinco anos, foi aprovada uma nova mudança de nome do lugar para Praça Liberdade-África-Japão, na tentativa de resgatar o passado negro da localidade, hoje majoritariamente associado aos imigrantes japoneses, numa clara ação de ocultamento das histórias menos comercializáveis do bairro. No intuito de resgatar a presença da população afrodescendente no local, diversas ações foram realizadas nos últimos anos, como a instalação da estátua da sambista e ativista do movimento negro Madrinha Eunice na mesma praça, parte do projeto do Departamento

² Cf. Educação e Território (2023).

de Patrimônio Histórico (DPH), da Secretaria Municipal de Cultura, que homenageia personalidades negras da cultura paulistana³.

Assim, é importante ressaltar que a Liberdade oriental é uma das múltiplas camadas da história daquele território, cujo processo de gentrificação tornou-a praticamente a única reconhecida, instituindo uma nova e homogênea identidade ao bairro (Paiva, 2020, p. 2). Segundo o historiador Nicolau Sevcenko (2004, p. 22), a questão de fundo na polêmica disputa sobre a memória e história do bairro é que vários grupos se fixaram naquela porção da cidade desde ao menos o século XVIII. Índios, negros escravizados, libertos, pobres de todos os matizes e estrangeiros protestantes foram expoentes em maior ou menor grau da pluralidade social que formaram a região. Ao longo do século XX, foi a vez de diversas populações árabes e europeias, como italianos e portugueses, além de outros povos asiáticos, como os chineses e sul-coreanos, e, nos últimos anos, a migração maciça de latino-americanos darem novas feições àquela parte da cidade. A rápida transformação demográfica do bairro, num acelerado processo em poucas décadas, foi bem sintetizada por Laís Guimarães:

o antigo e a tradição nacional se diluem na medida em que mais orientais se instalam no bairro, numa total confusão de cores, estilos e linguagem, que constitui a atual cenografia urbana do bairro da Liberdade, que ainda como ontem, apresenta os mesmos quarteirões compridos de outrora, os mesmos becos sombrios, as mesmas vilas de casas sem nenhum relvado e de parco arvoredado, hoje habitadas por uma comunidade de falar e gostos estranhos, de hábitos tão diferenciados dos que ali imperavam antigamente: a banda de música dos ‘Bursaglieri’, os italianos peixeiros, cantando pelas ruas o amor pelo ‘Palestra Itália’ (Guimarães, 1979, p. 89).

³ Cf. Agência Brasil (2022).

Num olhar mais atento, emergem naquele ambiente indícios que cismam em destoar dos signos orientais hoje abundantes. Patrimônios arquitetônicos como a Igreja da Santa Cruz das Almas dos Enforcados e a Igreja dos Aflitos, hoje, praticamente estão soterrados pelas fachadas e monumentos asiáticos mais numerosos que passaram a proliferar nas décadas de 1960 e 1970. Tais indícios são remanescentes das histórias que se desenvolveram naquele território, testemunhos que sobreviveram ao tempo; resquícios da existência de vividos, sociabilidades, instituições e dinâmicas culturais de outras temporalidades que, apesar das tentativas de apagamento, resistem enquanto ruínas de um passado pouco conhecido (Paiva, 2020, p. 4-5). Como nos lembra o historiador Pierre Nora, a vida, sempre carregada por grupos vivos, está em permanente evolução, aberta a transformações, marcada pela dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de repentinas revitalizações, conforme os interesses contemporâneos. Afinal, os lugares de memória são, antes de tudo, restos, marcos testemunhais de outras eras, reunidos sob os tempos sobrepostos que os perpassam (Nora, 1993, p. 13).

Assim, é essencial afirmar que a cidade contemporânea é palco de disputas e de reivindicações, de jogos de interesses e de relações de poder intimamente interligadas com as novas dinâmicas sociais, culturais e políticas que fazem com que ela esteja em permanente modificação. Porém, na cidade do presente, há uma série de “cidades submersas”, reveladoras de continuidades e de ausências, bem como da dimensão destrutiva, ruínosa e transformadora do tempo. É sobre isso que iremos nos deter, a partir de um poema, e de suas reescritas, do poeta português António Botto, escrito durante o curto período em que ele viveu em São Paulo. De certo modo, o olhar do poeta descortina as camadas do vivido daquela paisagem urbana, re-

fletindo sobre a cidade erigida durante o processo de modernização na primeira metade do século XX, mediante o ocultamento de seu passado colonial e escravocrata, eivado de violências e de diversas opressões contra grupos minoritários. É sobre essa Liberdade “submersa”, estendida à metonímia do Brasil, que Botto irá lançar o seu olhar estrangeiro, a partir do qual vai tentar ler a história brasileira subentendida nos fragmentos, rasuras e vazios que sobreviveram ao constante jogo de lembranças e esquecimentos.

Devido ao esgotamento da sua carreira literária em Portugal, o poeta desembarca no Brasil, em agosto de 1947, em busca de novas oportunidades profissionais. Após um breve período de adaptação no Rio de Janeiro, marcado por recitais, apresentações e coquetéis na presença de algumas das mais proeminentes figuras da cena literária e cultural da capital federal, no final daquele mesmo ano, o poeta migra para São Paulo, cidade onde atuaria em diversas atividades, tais como apresentador de programas radiofônicos, conferencista e jornalista, além de publicar contos e poemas inéditos em diversos periódicos brasileiros e portugueses. Apesar de os primeiros anos na capital paulista terem sido produtivos para Botto, logo o escritor deparou-se com adversidades que tornaram a sua experiência uma ação desastrosa, como as dificuldades financeiras e a prisão por falta de pagamento nas contas do hotel em que esteve hospedado, obrigando-o a retornar ao Rio em 1951, onde permaneceu até a sua morte em 1959.

Dentre os muitos poemas publicados na imprensa, “Brasil”, de 1950, até a última versão dele, intitulada de “Cântico da Alma Brasileira”, editado na obra católica *Fátima – Poema do Mundo*, de 1955, foi um dos mais notórios escritos no período brasileiro de Botto. O poema ainda surgiu numa outra versão em 1953, nomeada de “Poema do Brasil”, publicado na revista *Ilustração Brasileira*, um dos periódicos em que o autor contribuiu de forma mais assídua duran-

te sua estadia no país. A versão de 1955, inclusive, foi um dos últimos instantes de sucesso do poeta antes do seu evidente ostracismo, quando ele teve a oportunidade de declamar em programas de rádio, em eventos com políticos e intelectuais brasileiros, e na ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional realizado naquele ano na cidade do Rio de Janeiro. O poema, ao passo de suas modificações, foi deixando mais nítida a dimensão religiosa, possivelmente em decorrência dos ganhos e interesses que Botto tentava almejar com o eventual destaque alcançado pelo texto, assim como revelava a tentativa do autor de confirmar seus interesses literários tardios, afirmando sua atuação de poeta católico, aspecto que buscava imprimir naquele instante. Por outro lado, o poema foi tornando-se também mais laudatório e ufanista a cada versão, extrapolando a paisagem paulistana para adentrar em reflexão mais abrangente, que desse conta da história do país como um todo.

Sendo assim, cabe atentarmos a “Brasil”, publicado no suplemento literário do jornal carioca *A Manhã* em 1950, acompanhado de uma rica ilustração de Nelson Nóbrega⁴, em que o artista destaca elementos importantes presentes no poema de Botto, como a forca, a cruz e as velas, símbolos da religiosidade e da história que demarca a região onde fora instalada a Santa Cruz da Alma dos Enforcados no século XIX:

⁴ Pintor, desenhista e professor paulista. Iniciou sua formação artística no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes. Não demorou para seguir seu próprio caminho, optando pela pintura moderna. Expondo seus trabalhos desde meados dos anos 30, projetou-se como artista moderno no final da década de 30. Além de ser artista plástico, dedicou-se também ao magistério, em São Paulo, ensinando desenho e pintura, principalmente a técnica da aquarela, uma de suas especialidades. (Cf. Nelson [...], c2001-2024).

Largo da Liberdade na Capital de São Paulo
Largo da morte e da justiça.
Justiça já não há. Penso que não. Há a cobiça,
O erro, a inveja, a ingratidão, a falcatrua,
– Largo da Liberdade! Noite. Ao alto, a lua,
Um pouco na poeira da neblina
Mas em que a estrela da manhã respira
Nos brilhos de uma lâmina divina!
Justiça, nunca houve, creio eu e, crê, também,
Aquele que tentasse vê-la, um dia –
Num tribunal, na praça pública, – sorria...

Nesse largo de típica moldura,
Ao centro vê-se a estátua de Feijó,
'Lembrança da Nação', – de pé, boa figura,
Um preito de louvor e devoção,
Protesto contra tudo que é rotina,
Cáfila, prisão sem ar e sem medida,
E a falta de respeito pela vida.
O ódio, a falsidade, a tirania,
Cinismo, raiva, os ermos sem ninguém...
E os que morreram todos, mais além,
Para lá, para lá do nosso olhar?
Mas, aqui não se chora, é proibido.
O paulista jamais deve chorar
Que não resolve nada e nada faz.
Silêncio de uma luz é mais capaz
De traduzir o quanto não se diz.

Brasil, – Talvez te chamem cicatriz
Daquilo que fizeste injustamente?
E quem foi? Sim: quem foi essa malvada gente
Que levantou a forca e apertou
Tanta garganta inocente?

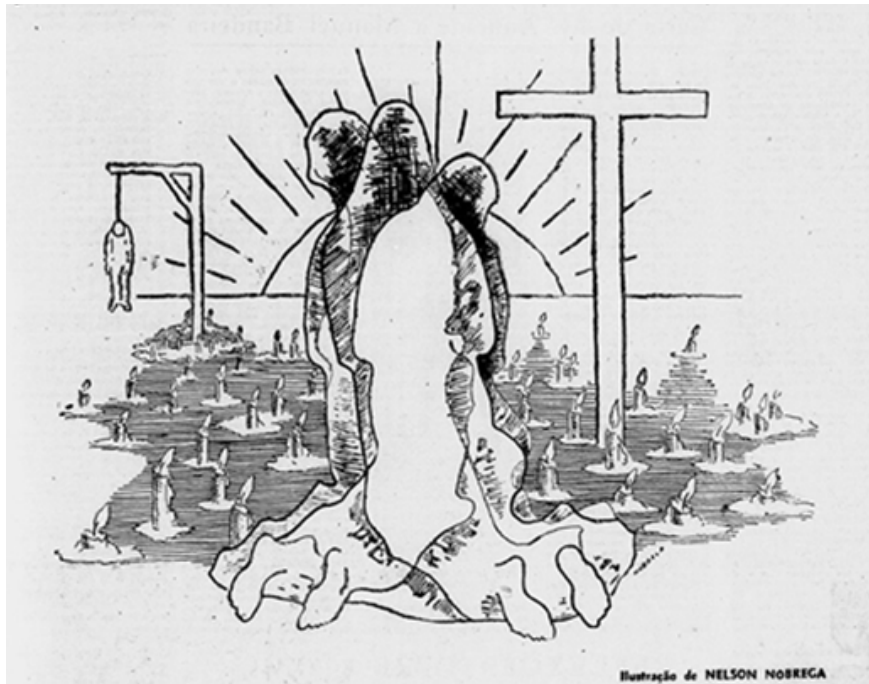
Lá está no largo a capelinha
De Santa Cruz dos Enforcados
Ali, no mesmo lugar
Em que era o pelourinho,
– Toda de preto, chamuscada
Pela chama das velas que vão pôr
Enchendo os degraus da entrada,
Centenas delas acesas!,
Mais de centenas, milhares!,
– Clarão de incêndio na sombra
A iluminar os olhares
Dos que rezam pelas almas
Na certeza de as ouvir
Falar na linguagem secreta da fala sobrenatural.
Linda página do povo,
Tão viva e tão atual!

A cera derretida nas escadas
São lágrimas a cair
Da infalível teimosia
De visita semanal.

E sempre à segunda-feira
Essa ramagem de Poesia
Vai aumentar sem o guizalhar dos ais...

– Como ressurge a fé, Senhor!, cada vez mais! (Botto, 1950, p. 13).

Fig. 1 – Ilustração de Nelson Nóbrega para o poema “Brasil”, de António Botto.



Fonte: Nobrega (1950, p. 13).

No poema, percebemos a ação de um sujeito poético que contempla a paisagem urbana e atenta aos signos que remontam ao passado obscuro que marcou a região, sobretudo na ação da força pública e das possíveis injustiças cometidas, evocando significados e simbologias apreendidos pelo contato com certos imaginários coletivos que atravessam a Praça da Liberdade, antigo palco de horror e barbárie a céu aberto. Desse modo, Botto busca compreender o lugar por aquilo que ele oculta, pelo que relega, pelo que escamoteia, realçando os devãos, as presenças e as ausências que são como que “resíduos varridos para debaixo do tapete vistoso da paisagem urbana” (Svecenko, 2004, p. 19). O poeta remete à história da localidade e à forma como parece ler aquela narrativa, permeada de apagamentos, como uma síntese da formação brasileira e de certas práticas que ainda perderam no presente, principalmente a exploração e a injustiça contra as camadas populares. As diversas violências inscritas naquele espaço urbano, algo que seria mais severamente ocultado pelo esforço fu-

turo de orientalização do bairro, mas que ainda é um ponto perceptível nos anos cinquenta, aparecem nos versos do poeta, revelando o processo interligado de memória e de esquecimento, lembrando-nos que falar acerca do esquecido é dar a oportunidade de rememorar o esquecido.

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman afirma que, diante de uma dada imagem, estamos diante do tempo, ou seja, frente a um objeto histórico complexo, atravessado por diferentes plasticidades e fraturas, ritmos e embates, do qual o presente nunca cessa de ser reconfigurado, afinal está em constante modificação, conforme as experiências contemporâneas. Segundo o autor, em cada objeto histórico, todos os tempos se encontram e entram em colisão, perdendo-se plasticamente uns nos outros, bifurcando-se e confundindo-se uns nos outros (Didi-Huberman, 2015, p. 40). No poema de Botto, o sujeito poético depara-se com a singela imagem de uma paisagem paulistana, um ponto de vista que mira alguns monumentos que trazem consigo o que sobreviveu de um passado construído na dor e na exploração contra os desafortunados e os marginais, elemento reverberante ainda nas várias dobras da memória social brasileira.

Segundo Sevcenko, a Liberdade sempre foi “o espaço maldito da cidade”, onde foi instalado tudo o que era necessário ao andamento da vida urbana, mas era considerado indesejado, perigoso, espúrio. Uma destas instituições era a força pública localizada num monte saliente, conhecido pelo nome sombrio de Morro da Força, onde ficava o Pelourinho, o Largo da Força. O ambiente fora escolhido por ser visível de praticamente todos os quadrantes da cidade, expondo, assim, cruamente a todas as pessoas a força da justiça de Sua Majestade Imperial pairando sobre todos os súditos e servindo de exemplo aos insubordinados, sobretudo os escravizados rebeldes e fugitivos. A poucos metros do Morro da Força, estendia-se o Cemitério dos

Aflitos, o primeiro cemitério público da cidade, destinado ao enterro dos condenados, dos indigentes e dos soldados. Era o cemitério dos anônimos, dos desprezíveis e dos indignos, dentre eles as pessoas escravizadas. Como, dentre os escravizados africanos, a tradição religiosa se concentra no culto dos antepassados, toda a região, ao redor da forca e do cemitério, cercou-se de uma forte aura sagrada. Daí o hábito de fincar cruzes e acender velas naquele espaço, de onde derivaria a Santa Cruz dos Enforcados, local que permitiu a criação de uma tradição lendária a respeito desse monumento crucial na história da cidade, que deve ser redimensionada em função da sacralidade intrínseca adquirida com o passar dos anos (Svecenko, 2004, p. 21). Multidões acorriam para cultuar o que passou a ser chamado de a Santa Cruz dos Enforcados, local que ganharia uma capela, finalizada em 1917, aquela a que o poeta contempla e presencia o sentimento popular ainda em vigor no instante da escrita do seu texto. Ainda nos tempos atuais, ao longo da semana, mas sobretudo às segundas-feiras, como indica Botto no seu texto, continuam a ser celebrados rituais com velas, flores e pipocas dedicadas às almas e ao culto da ancestralidade que demarca a região, especialmente da comunidade negra.

Ao ler hoje o poema, é interessante atentarmos ao fato de Botto registrar uma antiga Praça da Liberdade que já não existe mais, retratando monumentos que foram deslocados, apagados da memória coletiva, como a estátua do Regente Diogo António Feijó⁵

⁵ Padre Diogo Antônio Feijó foi figura importante durante o Período Regencial (1831-1840) no Brasil, sendo o Primeiro Regente Uno e o primeiro chefe do poder Executivo eleito pelos cidadãos do Império. Homem polêmico, lutou por profundas reformas no Estado: contra o celibato clerical e contra a concentração de poder na Corte. Geralmente foi lido como um político inábil, embora tenha experimentado ascensão política meteórica entre 1826 e 1835 (Bragança, 2018).

– “Lembrança da Nação” –, instalada atualmente numa escola pública de Itu, cidade do interior de São Paulo, descaracterizada do projeto original, de maior arroubo e imponência⁶. O monumento que começou a ser construído em 1908 e foi inaugurado em 1913, para confirmar a grandiosidade paulista e a veia republicana, alegoria da Justiça e da República, durante a efeméride de setenta anos da morte do político, foi demolido na década de 1970 para a construção do metrô que corta a cidade, no momento da construção da estação Praça da Liberdade.

Fig. 2 – Monumento ao Regente Feijó, em foto de Sebastião de Assis Ferreira



Fonte: Ferreira ((19--)).

⁶ Cf. Roedel (2023).

Cabe destacar que a já citada Capela da Santa Cruz das Almas dos Enforcados, observada por Botto, também já não é mais a mesma vista por ele, pois, em 1958, deu-se início à construção da torre e das configurações atuais do edifício, modificado algumas vezes desde sua fundação. Assim, ainda que de maneira involuntária, o poeta ajudou a resguardar algumas ruínas e apagamentos da cidade no texto poético, conservando certos lugares de memória praticamente esquecidos no presente, ou sensivelmente alterados em comparação à primeira metade do século XX. Num movimento arqueológico, o poema prestou-se a funcionar como um repositório de despojos, resguardando fragmentos do passado escamoteados pela passagem do tempo e pela modernização da cidade. Afinal, a imagem da praça presente no poema transformou-se radicalmente conforme as reatualizações constantes da metrópole. Laís Guimarães, ao narrar a história da Liberdade na década de 1970, já apontava as diversas transformações ocorridas no bairro, não apenas na praça, apontando a desfiguração da região, mediante as reescritas do tecido urbano:

o velho Largo 7 de Setembro se transformou; a Praça Almeida Júnior foi absorvida pela radial Leste-Oeste e o Largo da Pólvora foi retalhado, presentemente reformado em área restrita. Apenas a Praça da Liberdade apresenta um pequeno jardim que abriga uma das mais movimentadas estações metroviárias, que é a “Estação Liberdade”. Completamente mudada, centro da comunidade oriental hoje sediada no bairro, aos domingos é cenário da Feira de Artesanato Oriental. Numa de suas laterais, a Igreja das Almas dos Enforcados já não apresenta mais aqueles pátios nus de outra (Guimarães, 1979, p. 89).

Fig. 3 – Modificações da Igreja Santa Cruz das Almas dos Enforcados ao longo da história.



Fonte: Loureiro (2019).

Apesar das diferenças sutis entre as versões do poema, o mote central permanece o mesmo, apenas ocorrendo a inserção de versos que estendem algumas das passagens da versão original, bem como a supressão de certas expressões, a mudança de certas palavras para sinônimos ou alterações na pontuação. As duas versões posteriores substituem o “paulista” do verso “Mas, aqui não se chora, é proibido. / O paulista jamais deve chorar / Que não resolve nada e nada faz”, por “brasileiro”, tornando mais evidente a aproximação da história da Liberdade com a própria história do Brasil, onde o passado colonial atravessa muitos dos espaços, mas é apagado ou suavizado, assim como a atitude resiliente do povo brasileiro. Inclusive, a resiliência é elemento algumas vezes realçado nos poemas do período de Botto sobre o Brasil, perplexo pela passividade dos brasileiros frente aos problemas políticos e sociais que assolam a nação. No “Cântico da Alma Brasileira”, em tom ufanista, o poeta adiciona uma longa estrofe final ao poema, realçando um futuro esperançoso ao país, na possibilidade de esse tornar-se “o maior império do mundo”:

(...)

Como ressurge a esperança cada vez mais
 No amanhã vitorioso e forte
 Em que esta formidável América do Sul
 Matematicamente organizada
 Por vários estadistas que vão aparecer,
 Ficarà na posição de ser o maior império do mundo,
 – A paixão da humanidade
 Na disciplina modelar de tudo saber fazer,
 Tendo apenas que amar e trabalhar
 Para subir e vencer.
 Povo amigo, sacrificado e viril,
 Grito, comigo:
 – Viva o Brasil! (Botto, 2018 [1955], p. 656).

“Poema do Brasil”, a versão de 1953, publicada na revista *Ilustração Brasileira*, traz como diferencial versos de exaltação ao empreendimento português de dar corpo ao que viria ser o Brasil, o elogio às suas belezas naturais, bem como a boa receptividade dos brasileiros aos estrangeiros. Este último aspecto delineia bem o acento declamatório exacerbado de Botto, atitude que seria usual nos textos dedicados ao país que escolhera para viver o seu exílio voluntário, afinal era geralmente considerado por ele como uma terra de oportunidades para os “desprezados”, lugar que recorrentemente tomava para si em diversos textos do período. Entretanto, o aspecto laudatório expõe também as contradições do autor, pois o poema, em sua quase totalidade, exclama mais as fissuras do que os pontos positivos, revelando um entendimento dicotômico sobre tal herança colonial, relativizando os conflitos inscritos na história:

[...]

Brasil, Brasil que és demasiado
Para quem se procura desprezado
E que, afinal, não sabe agradecer-te
Da imensa riqueza que dás a qualquer um
Os benefícios espantosos e profundos. Depois,
Até inventam ofensas e te chamam cicatriz de reações
Que te obrigam a fazer injustamente.
E quem foi, podes dizer-me, – quem foi essa malvada gente
Que levantou a força e apertou tanta garganta inocente?

Portugueses te deram existência
Na descoberta redentora de um país
Que a natureza caprichou em guarnecer
De tudo quanto o homem quer ou quis.
Reconhecer e amar para criar em fraternal e límpida beleza,
Porque,
Sem essa graça,
Medram e nascem as misérias,
A falta de virtude e essas baixezas próprias de viver à luz do dia,
Quando o Sol arrebenta na grandeza
De um poema sublime de harmonia (Botto, 1953, p. 15).

Além disso, a última estrofe do poema ainda adiciona a imagem do Corcovado, um dos pontos turísticos mais conhecidos do Brasil, realçando tanto o caráter religioso do poema, quanto a extensão daqueles eventos retratados nos versos como sendo a metonímia da história brasileira. Inclusive, o poema foi publicado na página do periódico acompanhado de uma ilustração do Cristo Redentor, aspecto que destoa do texto poético que tem como principal elemento uma paisagem paulistana, mas que realçava seu pendor católico, elemento fundante do estilo adotado pelo escritor na fase tardia de escrita:

[...]

E sempre à segunda-feira essa romagem de Poesia
 Vai ressurgindo, na fé de um Amanhã vitorioso e forte,
 Para que o mundo seja só o Brasil:
 Onde as palavras “ambição e crime”
 Deixem de ter qualquer significado,
 Porque só Ele tem na cor da altura
 A figura de Deus no Corcovado (Botto, 1953, p. 15).

As modificações do nome do Largo da Pólvora, passando para Largo da Força, Praça da Liberdade e, recentemente, para Praça da Liberdade-Japão e Praça Liberdade-África-Japão demonstram as transformações que compuseram a localidade em pouco mais de dois séculos. O Bairro da Liberdade, que foi transformado em área de caracterização exótica e destinação turística, por sua frequente associação com os países asiáticos, principalmente o Japão, atualmente é valorizado e resguardado pelo esmagador processo de especulação imobiliária que marca os grandes centros urbanos contemporâneos. No entanto, a cidade, como um grande centro de disputas e diálogos, também é marcada por grupos que reivindicam o pertencimento, apesar dos vigentes mecanismos de silenciamento e de apagamento. Ou seja, se, por tantos anos, ficaram marginalizados e obliterados pelas grandes narrativas dos agentes que detêm o poder, tais segmentos sociais colocaram em marchas ações que buscam compreender a cidade por aquilo que ela oculta, relega e escamoteia, afinal ainda encontra reverberação em alguma memória social, mesmo que esta repouse de maneira marginal em relação às narrativas oficiais.

Desse modo, o poema de Botto aqui comentado ajuda-nos a refletir sobre as diversas temporalidades dos lugares e em como os lugares de memória são instâncias repletas de histórias que podem ficar excluídas ou renegadas da memória coletiva, precisando de constantes reatualizações e reafirmações para serem lembradas. Além disso,

mostra-nos como a literatura pode servir também enquanto um potente suporte no resguardo e manutenção para que determinadas histórias não caiam no abismo do esquecimento, ao permitir um acesso mediado ao passado através de um manancial informativo e documental precioso para o discurso histórico e para a construção da memória social.

RECEBIDO: 28/12/2023

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. Bairro da Liberdade ganha estátua da sambista Madrinha Eunice. *Veja São Paulo*, São Paulo, 05 abr. 2022. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/bairro-da-liberdade-ganha-estatua-da-sambista-madrinha-eunice>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BOTTO, António. Brasil. *Letras e Artes* (Suplemento Literário de *A Manhã*), Rio de Janeiro, p. 13, 16 abr. 1950.

BOTTO, António. Poema do Brasil. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 213, p. 15, jan. 1953.

BOTTO, António. *Poesia*. 1. ed. Lisboa: Assírio Alvim, 2018.

BRAGANÇA, Rafael de Oliveira. *Um Padre na monarquia sem Rei: a trajetória política de Diogo Antônio Feijó (1891-1835)*. 2018. 121p. Dissertação. (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. 1. ed. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

EDUCAÇÃO E TERRITÓRIO. Liberdade-África-Japão: mudança do nome de praça resgata memória negra de SP. *Educação e Território*, São Paulo, 02 jun. 2023. Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/liberdade-africa-japao-mudanca-do-nome-de-praca-resgata-memoria-negra-de-sp/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

FERREIRA, Sebastião de Assis. [Sem título]. [19--]. 1 foto presente no Acervo da Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em: <https://sampahistorica.wordpress.com/2016/02/13/o-monumento-do-regente-feijo/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

GUIMARÃES, Laís. *Liberdade*. Coleção História dos Bairros de São Paulo, v. 16. São Paulo: Departamento do Patrimônio de Histórico do Município de São Paulo, 1979.

LOUREIRO, Edison. [Sem título]. 2019. 1 montagem de fotos feita pelo autor do artigo. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2019/12/16/a-capela-dos-enforcados-historia-tradicao-e-lendas/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

MACHADO, Lívia. Praça e estação Liberdade do Metrô de SP ganham ‘Japão’ no nome e alteração gera críticas nas redes sociais. *G1*, São Paulo, 06 ago. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/08/01/praca-e-estacao-liberdade-do-metro-de-sp-ganham-japao-no-nome-e-alteracao-gera-criticas-nas-redes-sociais.ghtml>. Acesso em: 15 fev. 2024.

NELSON Nóbrega. In: Enciclopédia Itaú Cultural, São Paulo, c2001-2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10006/nelson-nobrega>. Acesso em 15 fev. 2024.

NOBREGA, Nelson. [Sem título]. Rio de Janeiro, 16 abr. 1950. 1 ilustração presente no jornal *A Manhã*, p. 13.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dezembro 1993.

PAIVA, Odair da Cruz. Da Glória à Liberdade: a memória em disputa num território paulistano. In: XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2020, São Paulo. *Anais Eletrônicos do XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP: História, Desigualdades e Diferenças*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2020, v.1, p. 1-14.

ROEDEL, André. Estátua de Regente Feijó deverá ser doada em definitivo. *Periscópio: Jornal do Povo Online*. Itu, 01 abr. 2023. Disponível em: <http://jornalperiscopio.com.br/site/estatua-de-regente-feijo-devera-ser-doadada-em-definitivo/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista USP*, n. 63, p. 16-35, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13365>. Acesso em: 02 set. 2023.

SOUZA, Bruna Miyazaki. *Memórias da Liberdade: Uma análise das transformações no bairro da Liberdade, em São Paulo a partir da renomeação da estação de metrô para “Japão-Liberdade”*. 2020. 66p.

Monografia (Bacharel em Museologia) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2020.

MINICURRÍCULO

OSCAR JOSÉ DE PAULA NETO é Doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Bolsista de Doutorado Nota 10 da FAPERJ. Integrante do Polo de Pesquisas Luso-brasileiras (PPLB) do Real Gabinete Português de Leitura.

Arqueologia de ecos: as relações Pessoa-Campos-Whitman em “Saudação a Álvaro de Campos”, de Raquel Nobre Guerra

*Archaeology of echoes: the Pessoa-Campos-Whitman
relations in “Saudação a Álvaro de Campos”, by Raquel
Nobre Guerra*

Jorge Miranda

Universidade Federal de Minas Gerais

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1295>

RESUMO

Este artigo analisa o poema “Saudação a Álvaro de Campos”, da poeta portuguesa Raquel Nobre Guerra, com o objetivo de identificar e discutir os diálogos estabelecidos entre essa poeta e o binômio Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, e entre esses e o poeta modernista estadunidense Walt Whitman. A leitura sobre as relações poéticas entre Pessoa, Campos e Whitman conduz Raquel Nobre Guerra a uma reflexão acerca de qual é o seu próprio lugar, na contemporaneidade, dentro desse panorama atravessado por diferentes concepções de tradição, legado e filiação. Nesse âmbito, além do poema, são incluídas, nesta análise, anotações feitas por Fernando Pessoa, hoje dotadas de valor arquivístico e documental, evidenciando seu percurso de contato, afastamento e redirecionamento da poética de Walt Whitman dentro de suas obras ortônima e heterônima.

PALAVRAS-CHAVE: Raquel Nobre Guerra; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Walt Whitman; Tradição.

ABSTRACT

This article analyzes the poem “Saudação a Álvaro de Campos”, by the Portuguese poet Raquel Nobre Guerra, with the aim of identifying and discussing the dialogues established between this poet and the binomial Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, and between these and the American modernist poet Walt Whitman. Her reading about the poetic relationships between Pessoa, Campos and Whitman leads Raquel Nobre Guerra to reflect about her own place, in contemporary times, within this panorama crossed by different conceptions of tradition, legacy and affiliation. In this context, as well as the poem, this analysis includes notes made by Fernando Pessoa, which today have archival and documentary value, showing his path of contact, distancing and redirecting Walt Whitman’s poetics within his orthonymous and heteronymous works.

KEYWORDS: Raquel Nobre Guerra; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Walt Whitman; Tradition.

T.S. Eliot (1989), em seu famoso ensaio “Tradição e talento individual”, afirma que, por não poder ser simplesmente herdada, a tradição deve ser conquistada por meio de um grande esforço. O que o ensaísta e poeta inglês não considera – mais por estar concentrado na defesa de seu ponto de vista do que por uma ingenuidade acrítica – é que tal esforço empregado nem sempre objetiva a adesão a essa tradição, a ponto de gerar, como resultado, a inclusão de um poeta dentro dela. Muitas vezes, sobretudo a partir da pós-modernidade, esse *tour de force* pretende alcançar a tradição para relê-la, em uma espécie de tentativa de compreensão de seu sentido ou relevância junto ao contexto de quem, de uma perspectiva eliotiana, esforça-se para, ao menos, tocá-la. Nesse jogo de construir e pertencer a uma tradição, as linhagens poéticas, por muito tempo, configuraram-se como a principal engrenagem desse mecanismo. No entanto, ao tentar ser incluído ou, ao contrário, dessacralizar para reposicionar uma linha de autoridades poéticas instituídas, uma certa exigência se manifesta como uma das alfândegas desse percurso: ao eleger seu

paradigma dentro da tradição, comparecem atrelados a ele o eco de quase todos os precursores e sucessores dele, reivindicando a parte que lhes cabe. Como em uma cesta de romances, puxa-se um fio que traz consigo outros e, ao poeta que se lança nessa empreitada, resta o trabalho de transformar esse fio de Ariadne em uma trama na qual se reconheça.

O objetivo deste artigo é analisar os ecos da presença de Fernando Pessoa, de seu heterônimo Álvaro de Campos e de Walt Whitman, além da relação entre eles, a partir das evocações nominais realizadas no poema “Saudação a Álvaro de Campos”, da poeta portuguesa contemporânea Raquel Nobre Guerra. Mediante a leitura comentada de trechos do poema, aliada a uma pesquisa documental e arquivística dos poetas mencionados, pretende-se debater o jogo de manutenção e releitura de uma tradição poética, observando as formas como ela é interpretada, sentida e projetada no poema.

É evidente e explícito o diálogo que o poema de Raquel Nobre Guerra estabelece com “Saudação a Walt Whitman”, de Álvaro de Campos. Datável de 1915 e deixado incompleto pelo autor, não sendo preparado em vida assim como foram “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, “Saudação a Walt Whitman” demanda uma escolha frente às versões e variações propostas pelos editores e pesquisadores da obra de Pessoa e seus heterônimos. Na organização crítica e editorial de Teresa Rita Lopes, “Saudação a Walt Whitman” é um poema composto por 20 segmentos, além de 8 fragmentos classificados pela pesquisadora como “esboços” (Pessoa, 2002, p. 34). Já para Jerónimo Pizarro, o poema de Álvaro de Campos possui 19 segmentos, sendo 12 deles de 1915 (Pessoa, 2017, p. 70) – embora ressalte que considera a edição proposta em 2017 por Filipa de Freitas (na qual o próprio Pizarro colaborou, juntamente com Antonio Cardiello) como a mais próxima dos esquemas que Fernando Pessoa planejou para a “Saudação a Walt Whitman” caso a tivesse concluído. No entan-

to, analisando a extensão do poema de Raquel Nobre Guerra, assim como determinados trechos com os quais a poeta realiza algum tipo de referência ou jogo intertextual, infere-se que a edição de “Saudação a Walt Whitman” selecionada para o diálogo estabelecido não é a de Teresa Rita Lopes, Jerónimo Pizarro ou Filipa de Freitas, mas sim a editada por João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor em 1944, em uma versão comumente conhecida como “a edição da Ática”, em alusão à editora pela qual esse poema, assim como a poesia de Álvaro de Campos, foi publicado. O poema “Saudação a Walt Whitman”, em sua versão identificada como “[a]” presente no site *Arquivo Pessoa* (a qual também é coligida por Teresa Rita Lopes em *Álvaro de Campos – Livro de Versos*, publicado em 1993), termina com os versos “Tu célebre, tu temerário, tu o Walt – e o [...], / Tu a [sensualidade porto?] / Eu a sensualidade com [...] / Tu a inteligência [...]” (Pessoa, [20--]). Tal versão, contudo, a partir do verso “Infinito! Universo! Meta sem meta! Que importa?”, passa a diferir significativamente da edição do poema apresentada por João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor – enquanto a “Saudação” de Raquel Nobre Guerra acompanha, não só na extensão textual (número aproximadamente equivalente de versos e de estrofes, aliado à organização formal delas) como também na menção a versos, nomes e imagens, a versão da edição da Ática. Logo, considerando esses fatores, se a própria materialidade do poema de Raquel Nobre Guerra aponta para uma possibilidade de cotejamento entre “Saudação a Álvaro de Campos” e a edição de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor mais do que a de Teresa Rita Lopes e outras, opta-se e define-se, nesta análise, como sendo a edição do poema “Saudação a Walt Whitman” publicada pela Ática a versão aqui utilizada como referência.

Indubitavelmente, dentre as referências literárias evocadas por Raquel Nobre Guerra em seu poema, a principal e mais importante é Álvaro de Campos. Heterônimo a quem Pessoa atribuiu “toda a

emoção que não dou nem a mim nem à vida” (Pessoa, 1986, p. 199), Álvaro de Campos se conecta, em um vínculo poético-afetivo muito forte, ao poeta estadunidense Walt Whitman (1819-1892), a segunda referência literária mais relevante na relação intertextual entre as duas “Saudações”. Contando desde o título, Walt Whitman é oito vezes evocado nominalmente por Álvaro de Campos: “Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo” (Pessoa, 1978, p. 204) e “Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé!” (Pessoa, 1978, p. 206) são algumas dessas demonstrações de admiração que o heterônimo pessoano expressa a Whitman. Perante a grandiosidade do poeta estadunidense, Campos realiza sua saudação aproximando afetivamente Whitman a si: tratá-lo como “irmão” (Pessoa, 1978, p. 204) e “camarada” (Pessoa, 1978, p. 206), após exaltá-lo como “Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos [...] / Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes [...] / Grande democrata epidérmico, contágio a tudo em corpo e alma” (Pessoa, 1978, p. 205), é um desses recursos no qual a cordialidade e o respeito explicitam o movimento de se construir não uma hierarquia, mas uma igualdade. A estratégia de Álvaro de Campos é saudar Walt Whitman justamente por esse poeta ser tão notório quanto ele próprio, o heterônimo, pretende-se ser. Ao se colocarem “de mãos dadas, dançando o universo na alma” (Pessoa, 1978, p. 205), ou seja, seguindo juntos uma trajetória que Campos simultânea e inseparavelmente esboça para si e para Whitman (a quem o sujeito poético já trata por “Tu”), o heterônimo pessoano engendra a sua filiação a uma tradição poética de modo a não ser nem fonte, nem herdeiro, nem influência. Sua posição nesse *continuum* reivindicado é por ele próprio assim definida: “Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor, / Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!” (Pessoa, 1978, p. 207). Ou seja, saudar Walt Whitman é vincular-se tão fortemente a um poeta de referência até que se transforme o homenageador na coisa homena-

geada, e ambos passem a se equivaler (segundo Álvaro de Campos) em relevância dentro da tradição que, agora, ambos comungam.

A relação entre Fernando Pessoa e Walt Whitman, por sua vez, é menos linear e harmônica do que a relação que Fernando Pessoa projeta para Walt Whitman e Álvaro de Campos. Em “Nota à margem de não haver ainda Portugal”, escrito com data atribuída por volta de 1917, ao abordar as características propostas para o Dinamismo (“eliminação da Personalidade, pela supressão das emoções puramente pessoais na arte”; “abolição da Individualidade, pela supressão do subjectivismo propriamente dicto” e “abolição da continuidade temporal, por uma atenção (...) ao mero facto da sua passagem por esse tempo”) (Pessoa, 2009, p. 241), Pessoa nomeia aquele que reúne em sua obra as características dinamistas: “Exemplo de um Dynamista: Walt Whitman.” (Pessoa, 2009, p. 241). No entanto, em outro momento de leitura da poesia whitmaniana, em especial sobre os aspectos formais típicos de sua poética, as considerações de Fernando Pessoa apresentam outro tom:

a 1ª cousa a notar em Whitman é que é um poeta que não escreve em verso. Não dizemos isto por ironia, significando que os versos d’elle são maus. Empregamos uma phrase exacta. Tampouco escreve Whitman em prosa. É n’uma cousa sem rima nem *rhythmo*, mas em linhas como versos. Realmente são trechos de prosa cortada, versículos. Mas isto não dá uma idéa exacta¹ (Bothe, 2013, p. 300).

¹ No manuscrito, acima da palavra “exacta”, Pessoa escreve a palavra “precisa” (Cf. fac-símile que consta no site *Modernismo: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. O original se encontra arquivado na Biblioteca Nacional de Portugal sob o registro BNP/E3, 14E – 58).

Curiosamente, ainda que Pessoa estranhe ou se posicione de modo reticente ao estilo whitmaniano, avaliado pelo poeta português como algo sem rima nem ritmo, em tudo dessemelhante a uma concepção mais tradicional acerca do verso – características que, por sinal, fizeram a obra de Whitman, sobretudo *Folhas na relva*, ser tão mal recepcionada, inclusive ridicularizada –, serão essa forma e essa dicção poética que Pessoa enxergará como ideais para a velocidade sensacionista da escrita num jacto, sem interrupção nem emenda, da poesia de Álvaro de Campos.

Há de se considerar também, ainda a partir da reflexão pessoana anterior, uma certa distância formal do fazer poético de Fernando Pessoa, o ortônimo, (sobretudo aquele de *Mensagem*) com os traços mais prototípicos da poética de Walt Whitman. No entanto, isso não se configurou como um impedimento para que Pessoa fosse um leitor da obra whitmaniana. Em um de seus numerosos cadernos de anotações, hoje estudado, catalogado e comumente designado como *O caderno 20* ou *O caderno das Visões*, datado de 1908, Pessoa escreveu diversos poemas em língua inglesa. Um deles é “Sunrise on Lisbon”, sobre o qual o pesquisador, poeta e tradutor Patricio Ferrari se detém em uma análise investigativa, cujas conclusões situam a elaboração de um lugar específico para Walt Whitman na obra de Fernando Pessoa:

datado de 23 de julho de 1908, ‘Sunrise on Lisbon’ é o testemunho de uma das primeiras influências de Walt Whitman na produção inglesa de Fernando Pessoa (cf. Ferrari, 2011, p. 37-40), embora o sujeito poético ainda não seja o *all-encompassing* eu lírico whitmaniano e Pessoa ainda não procure escrever, através de Álvaro de Campos, com o ritmo paragrafado de Whitman (Ferrari, 2012, p. 196-201); de facto, ‘Sunrise on Lisbon’ está composto majoritariamente com tetrâmetros e pentâmetros jâmbicos, metros canônicos ingleses (short-line e long-line meters). Na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa existem dois livros do poeta nor-

te-americano, *Poems by Walt Whitman* (1895) e *Leaves of Grass* (1909), sendo que o primeiro é uma curta selecção de *Leaves of Grass* adquirida por volta de 1907-1908. Terá sido da leitura desta antologia, particularmente dos extractos de ‘Song of Myself’, que viria a nascer ‘Sunrise on Lisbon’. Os versos ‘The sun lives in the melody / That this hand from his lips doth shake. / Read of the sunrise in his verse’ (144A2-13V) aludem, muito provavelmente, a um dos momentos iniciais de ‘Song of Myself’: ‘[...] the song of me rising from bed and meeting the sun.’ (1895, p. 123). Por último, assinale-se que embora o exemplar de *Poems by Walt Whitman* (1895) exhiba a assinatura e o carimbo de Alexander Search (heterônimo anglófono e epistolar concebido por Pessoa), ‘Sunrise on Lisbon’, escrito no período em que este autor fictício foi proprietário do livro, não tem indicação de atribuição (Ferrari *apud* Pizarro; Barreto, 2014, p. 124-125).

Infere-se, a partir da análise de Patricio Ferrari, que aquele Whitman que perpassou o jovem Pessoa sem, no entanto, enraizar-se definitivamente em sua poesia ortônima, foi retirado das estantes e das anotações pessoanas, encontrou-se com Alexander Search e foi apresentado a Álvaro de Campos para que este encontrasse em Whitman a referência poética necessária para que o drama a ser encenado poeticamente pelo heterônimo engenheiro fosse formalmente posto em prática. Uma evidência documental para essa hipótese é uma anotação manuscrita por Fernando Pessoa em 1914. Intitulada “Influências” – palavra hoje tão problemática –, tal anotação apresenta uma espécie de organização cronológica de poetas e movimentos literários aos quais Pessoa manifestou, consciente ou inconscientemente, alguma inclinação à elaboração de um diálogo, seja pela via do *auctoritas* – isto é, escritores e poetas elencados como autoridades –, seja pela via da aproximação, para enquadramento ou releitura, a um modelo ou a um projeto estético tomado como referência. Em meio aos poetas que influenciaram Pessoa (Milton, Byron, Shelley,

Poe, Baudelaire, Garrett, entre outros), ao grau de influência (“Restos de influências de subpoetas portugueses lidos na infância”, ou ainda “Ligeira influência também da escola de Pope”) e ao momento histórico/cronológico de ação dessas influências, não se encontra, no entanto, o nome de Walt Whitman. Esse documento, reproduzido por Jerónimo Pizarro na sua apresentação à obra *Saudação a Walt Whitman / Canto de Mim Mesmo*, publicada em 2017, integra originalmente um conjunto de anotações que o escritor Armando Côrtes-Rodrigues reuniu em 1914 sobre Fernando Pessoa, muitos deles fornecidos pelo próprio poeta. Atualmente, grande parte desses arquivos está na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (cf. Pessoa, 2017, p. 70).

Fig. 1 – “Influências”: anotação de Fernando Pessoa datada de 1914

— Influências —

1904-1905 = Influências de Milton e dos poetas ingleses da época romântica - Byron, Shelley, Keats e Parnass. (Também, um pouco depois, e influenciando também o conteúdo, Edgar Poe.) ^(Em parte, Coleridge) Ligeiras influências também da escola de Pope. (Restos de influências de sub-poetas portugueses lidos na infância. - A este período a ordem das influências foi pouco mais ou menos: (1) Byron; (2) Milton e Pope e Byron; (3) Byron, Milton, Pope, Keats e ^{Jennyson} Coleridge; (4) Milton, Keats, ^{Keats} e Shelley; (5) Shelley e Keats e Poe.

1905(ju:)-1908 - ~~Edgar Poe~~ (à na, vari), Baudelaire, Rollinat, Antunes, Junqueira (na parte anti-clerical), Cesário Verde, José Saramago, Henrique Rosa. Influências

1908-1909 - Garrett, António Correia d'Almeida, António Nobre.

1909-1911 - Os simbolistas franceses, Laureada Pessoa.

1912-1913 - ~~Os futuristas~~ (cartas de M. S. Camêlo)

1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913

Fonte: Pessoa (2017, p. 70).

Se encontramos, assim, algum tipo de percurso no eco das relações Whitman-Pessoa-Campos, atentando-se para como Campos projetou Whitman em si e em seu poema, é possível, em um movimento similar e correlato, traçar essa linha/linhagem também a partir de Raquel Nobre Guerra. Quem é esse Álvaro de Campos que a poeta portuguesa contemporânea saúda? Inicialmente, é mais do que importante destacar o procedimento de substituição que Raquel Nobre Guerra realiza, retirando o nome de Walt Whitman para inserir o de Álvaro de Campos. Sua saudação é destinada a outro poeta, inclusive, porque, tal como evidencia a marcação espaço-temporal do início de seu poema, tanto Portugal quanto o tempo histórico também são outros: saúda-se de um “Portugal-Prometido” (Guerra, 2021, p. 115) um “Portugal emagrecido” (Guerra, 2021, p. 115) no dia “dezassete de Abril de dois mil e doze...” (Guerra, 2021, p. 115). A marcação de localização e data não parece gratuita: primeiro, porque inicia o procedimento intertextual com o poema “Saudação a Walt Whitman”. Esse pastiche, mais pela assimilação da forma do poema do que pelo estilo do poeta autor do poema-fonte, é uma elaboração formal do objetivo de Raquel Nobre Guerra: saúda-se Álvaro de Campos também pela aproximação estrutural entre os dois poemas, na qual o de 2012 evoca o de 1915. O poema é de Raquel Nobre Guerra; contudo, seus alicerces têm “Saudação a Walt Whitman” como fundamento. Ler a “Saudação” da poeta é se deparar, formalmente, com a “Saudação” do heterônimo, de modo que, por meio desse jogo intertextual, o poema escrito no séc. XXI se vincula ao seu precursor escrito no séc. XX. Segundo, porque determina o contexto no qual o sujeito poético fala. É desse local e desse tempo que uma mulher, portuguesa e poeta, olha para um poeta heteronímico do passado, dentre tantos outros, e o saúda. A partir dessa marcação geográfica e temporal, Raquel Nobre Guerra situa também o contexto de sua contemporaneidade, marcando o seu poema com os rastros desse embate agambeniano com as luzes e as trevas de seu tempo e, sobretudo, com as implicações que são geradas ao se evocar

Álvaro de Campos, replicar a forma de um dos seus poemas escrito há quase cem anos (no momento original de produção da “Saudação”, de 2012) e presentificá-lo, colocando-o em diálogo ou em rota de colisão com tudo aquilo que ocorreu quer seja antes dele, quer seja após.

Ainda que seja destacado no título, Álvaro de Campos é mencionado nominalmente apenas duas vezes no poema nobreguerreano. O pronome “tu” também é pouco empregado como elemento vocativo para se referir a Campos. Diferentemente do poeta-engenheiro, Raquel Nobre Guerra não evoca Álvaro de Campos por meio de vocativos compostos pela associação a outros poetas e escritores canônicos: termos exaltatórios – como “Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas, / Homero do insaisissable de flutuante carnal, / Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor, / Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!” (Pessoa, 1978, p. 205) – não são elaborados pela poeta para se referir a Campos. Há, no entanto, apenas uma forma semelhante de menção ao heterônimo sensacionista: “Walt Álvaro” (Guerra, 2021, p. 115). A justaposição dos nomes próprios dos poetas produz um sintagma antroponímico estranhamente interessante. Embora semanticamente o nome não determine a coisa, sobretudo quando se trata de nomes próprios e seus referentes no mundo, a criação do nome “Walt Álvaro” opera uma forte aproximação entre a figura dos dois poetas, convertendo-os no “eu sou Tu” que o próprio Álvaro de Campos expressou em sua “Saudação”. Ressalta-se que Raquel Nobre Guerra não realiza essa fusão conciliando o nome de um poeta com o sobrenome de outro: não há “Walt de Campos” ou “Álvaro Whitman”, como se a forma de vinculação fosse similar às uniões familiares advindas do enlace matrimonial, por exemplo. Nenhum dos dois cede seu sobrenome ao peso do sobrenome do outro – nem poderiam, sobretudo se partirmos do pressuposto que a poeta também partilha da análise e compreensão que Álvaro de Campos, em sua “Saudação”, objetiva

equivaler-se a outro poeta de igual magnitude. Por essa perspectiva, entende-se que a força dessa justaposição está na presença dos primeiros nomes dos poetas, originando um nome de poeta duplamente forte, dado que reúne, em si, a potência de Walt Whitman e de Álvaro de Campos. No poema de Raquel Nobre Guerra, será justamente por meio desse novo antropônimo que o poeta estadunidense será apenas uma vez explicitamente mencionado.

Nesse momento do poema, Raquel Nobre Guerra se apresenta como um sujeito poético que, assim como Campos em relação a Whitman, coloca-se junto ao poeta saudado, acompanhando-o de mãos dadas. A primeira imagem simbólica de aproximação e de filiação poética, entretanto, não é composta por dois poetas que pareçam se equivaler: o eu nobreguerreano surge “desmoronando / junto a ti no que sinto, vindo silêncio na emoção de todas as línguas” (Guerra, 2021, p. 115). Tal representação de si, quando colocada ao lado do poeta saudado, é reiterada por uma ausência: diferentemente de Álvaro de Campos, em nenhum momento Raquel Nobre Guerra se autoneomeia no poema. Cabe à presença do pronome “eu” a função de se articular como um dispositivo de aproximação e de autoafirmação diante da figura do heterônimo: das nove vezes em que é empregado – mesma quantidade de ocorrências desse pronome na “Saudação” de Álvaro de Campos –, em quatro o “eu” emerge para saudar Campos, enquanto nas outras cinco apresenta-se, descreve-se ou caracteriza o seu entorno. Todavia, mesmo na menção a “Senhor Roubado”, região próxima a Odivelas, que também é o título de um dos livros da poeta, as autorreferências que Raquel realiza não incluem a inserção do nome “Raquel Nobre Guerra” no poema. Logo, algo que se assemelhe a “Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro, / Poeta sensacionista” (Pessoa, 1978, p. 206) não é encontrado.

Se, naquele primeiro momento, a imagem inicial da voz poética que presta saudação ao heterônimo pessoano se apresenta desmo-

ronando, há, por sua vez, nos versos que se seguem, a elaboração de uma correspondência: em “[...] eu te saúdo, Álvaro, eu te saúdo irmão / de todos os sonhos descampados da alma, eu de preto / eu de cotovelos nas coisas por dentro” (Guerra, 2021, p. 115), nota-se uma aproximação formal e imagética com os versos “[...] saúdo-te, meu irmão em Universo, / Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado” (Pessoa, 1978, p. 204). Nessa breve descrição de si, o sujeito poético nobreguerreano evidencia similitudes com Campos em dois níveis: o primeiro, no campo da estrutura poética, dada a semelhança na construção e organização dos versos dos dois poetas; segundo, no modo com ambos ressaltam partes de suas indumentárias e adereços. Ainda nesse trecho, destaca-se também a escolha do adjetivo “descampados” na especificação da relação fraternal estabelecida, termo que, nas acepções possíveis do contexto, pode designar tanto um espaço sem *campos* quanto sem *Campos*.

Desdobrando um pouco mais esse posicionamento da poeta pela via da ausência nominal de si no poema, verifica-se a inexistência do procedimento de fusão entre nomes: não se lê “Raquel de Campos”, “Raquel Whitman”, “Raquel Pessoa” ou a variação com os primeiros nomes, tal como a própria poeta realiza com Walt e Álvaro. Nesse jogo entre os poetas, no qual a monumentalidade do nome constrói e certifica a autoridade poética, compreende-se que Raquel Nobre Guerra não se vincula, não se insere, não realiza o esforço eliotiano de reivindicar o pertencimento a uma tradição por intermédio desse recurso nominal. Ao saudar Álvaro de Campos, a poeta projeta a atenção e a homenagem a um receptor; no entanto, não devemos esquecer da existência do sujeito ativo nesse ato, isto é, aquele que saúda. Pois se Fernando Pessoa, aqui desdobrado em Álvaro de Campos, é o incontornável, o irresistível, no sentido de ser aquele sobre quem não se consegue produzir resistência, a ponto de substituir o lugar originalmente ocupado por Walt Whitman no cerne do

poema, saudá-lo não significaria apenas uma tentativa de entender qual é o seu valor, mas também qual é a relevância de quem o evoca, como e quando o evoca e por que o evoca.

Próximo ao final do poema, Raquel Nobre Guerra escreve uma sequência de versos muito peculiar. Nas últimas estrofes, diversos nomes de poetas são direta ou indiretamente mencionados a partir de versos interrogativos, como se estivessem sendo questionados a um interlocutor do sujeito poético:

E os doidos de Cristo?
E as rixas do Camões?
E o Senhor Roubado e os mosaicos da Santa Senhorinha?
E o banco do Antero?
E as orações do Guerra?
E a boca do Pascoaes
enorme?
E os urinóis de Henocho?
E as grandes mãos do Almada?
E a mística do Maria Lisboa?
E o meio-dia da Dalila?
E o matadouro do Luís Miguel Nava?
E o rosto sob a água do Daniel?
E o Ruy Belo na freguesia portuguesa do Cacém?
E o Herberto tu?
E o corpo da Adília?
E a minha avó consolidada na pneumonia?
E tu Pessoa ou verdade, diálogo interno abrindo as comportas!
E o teu melhor amigo suicidado por ser gordo e não agradar à
outra!
E a outra que por vizinhos teve os Ichabods da poesia por certo!
E nós na presença de tanta perfeição engordando a morte!
E tu! Tu lâmpada de sal himalaísta que foste o último a morrer
mas morreste
afinal (Guerra, 2021, p. 122).

Existem diferenças entre as edições portuguesa e brasileira do poema “Saudação a Álvaro de Campos” publicada em *Groto sato*. Uma delas está justamente nesse trecho citado: entre os versos “E o banco do Antero?” e “E as orações do Guerra?” existe um verso que foi suprimido na edição publicada no Brasil – “E o ermo do Nobre?”, verso que alude ao poeta português António Nobre (1867-1900). Ao prestar mais atenção, nota-se que a sequência original desses versos revela algo interessante: ao se ler “E o banco do Antero? / E o ermo do Nobre? / E as orações do Guerra?”, os sobrenomes dos dois últimos poetas mencionados em sequência compõem exatamente o sobrenome da poeta: Raquel Nobre Guerra.

Em termos formais, esse longo trecho com aspecto de enumeração caótica (aproveitando aqui oportunamente a definição proposta por Leo Spitzer acerca desse recurso identificável nos poemas de Walt Whitman e de Álvaro de Campos), no qual a poeta seleciona e organiza nomes juntamente com um elemento associado a eles, pode ser classificado como uma lista. Etimologicamente, foi com esse sentido que a palavra “cânone” chegou até nós. O *kanon*, essa vara utilizada como instrumento de referência para medidas, é apresentado no poema como essa seleção de poetas cujo valor de suas obras possui tamanha relevância para um dado grupo socio-cultural que elas devem ser distintas e legitimadas como tal, em oposição ao baixo e ao vulgar. Ao estabelecer essa lista, com Luís de Camões (1524-1579-80?), Antero de Quental (1842-1891), António Nobre (1867-1900), Guerra Junqueiro (1850-1923), Teixeira de Pascoaes (1887-1952), Raul Leal, o Henocho (1886-1964), Almada Negreiros (1893-1970), António Maria Lisboa (1928-1953), Dalila Pereira da Costa (1918-2012), Luís Miguel Nava (1957-1995), Daniel Faria (1971-1999), Ruy Belo (1933-1978), Herberto Helder (1930-2015), Adí-

lia Lopes (1960) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)², Raquel Nobre Guerra elenca um recorte do cânone formado por diferentes movimentos estéticos e tradições poéticas, selecionado e inserido no poema a partir de um exercício de compreensão crítica dos patamares da poesia portuguesa. Como todo recorte, Raquel Nobre Guerra precisa estabelecer um referencial que sirva como critério de seleção e organização dos poetas ou obras escolhidos frente à validade e relevância que a lista por ela feita necessita ter. Esse parâmetro é explicitado na única interlocução que o sujeito poético realiza ao longo de todo esse trecho: és tu, Pessoa. Direta ou indiretamente, todos os nomes mencionados possuem alguma relação com o poeta autor de *Mensagem*: seja os poetas do passado com os quais o ortônimo-ele-mesmo estabeleceu algum diálogo ou releitura crítica; seja os contemporâneos de Pessoa, envolvidos em seus projetos (como Teixeira de Pascoaes e Sá-Carneiro, a quem o próprio Pessoa preparou e organizou o que viria a ser a publicação de sua obra); quer seja ainda os contemporâneos de Raquel Nobre Guerra, como Herberto Helder e Adília Lopes, posteriores a Pessoa, mas não isentos de reconhecer sua dimensão na poesia portuguesa, ainda que seja pela via da ironia. Por meio de seu heterônimo saudado, saúda-se não apenas mais o eco, mas aquele a quem o estabelecimento como parâmetro atribui ser o dono da voz. Além disso, elencá-lo como ponto a partir do qual as interrogações e questionamentos são feitos (inclusive o próprio Pessoa é indagado

² O autor é mencionado indiretamente por meio da referência a “teu melhor amigo suicidado por ser gordo” (Guerra, 2021, p. 122). Além disso, em um momento anterior no poema, Sá-Carneiro já havia sido mencionado, também indiretamente, por meio da expressão “Esfinge Gorda”. Tal termo é empregado por Sá-Carneiro como uma imagem com a qual o autor se autoqualifica, além de ser a expressão que encerra o poema “Aqueloutro”, escrito apenas dois meses antes de o poeta cometer suicídio.

no verso) é a forma de se problematizar, nesse jogo de cânones e tradições, o que é a poesia portuguesa antes, durante e depois de Fernando Pessoa.

À primeira vista, estranha é a menção que a poeta faz à sua avó em meio a essa lista tão específica. No entanto, a figura da avó é importante tanto na relação com Fernando Pessoa quanto no procedimento de ausência de si que Raquel realiza no poema. Em entrevista ao jornal português *Expresso*, Raquel Nobre Guerra relatou que sua avó foi a primeira pessoa a lhe falar sobre o poeta português. Aos cinco anos, quando iam juntos ao café Nicola, localizado na Praça do Rossio, também conhecida como Praça Dom Pedro IV, a avó de Raquel dizia que esse tal de Fernando Pessoa também tinha o hábito de frequentar aquele lugar. Hoje, na vida adulta, Raquel Nobre Guerra é doutora em Literatura Portuguesa, após pesquisar a categoria de “fragmento”, na obra justamente de Fernando Pessoa. No entanto, é a imagem da avó “consolidada na pneumonia” que guarda um marco poético importante para a poeta: quando a avó faleceu, em 2008, Raquel Nobre Guerra reuniu em um disquete todos os poemas que havia escrito até 2007 e colocou entre as mãos do corpo da avó no velório. Nas palavras da própria Raquel: “a disquete foi com ela. Os meus poemas até 2007 estão todos enterrados no cemitério de Caneças” (Marinho, 2015). Ao mencionar a avó entre os poetas listados e questionados, Raquel Nobre Guerra reelabora, pela via do afeto e do luto, o seu cânone particular, incluindo no rol poético aquela a quem Raquel dedicou um ato simbólico de morte, de apagamento de uma obra em devir que enterra, também com ela, parte de uma poeta.

“Irar! / Partir! / Emboscar! / Demolir!” (Guerra, 2021, p. 121): o jogo dos diálogos dentro da tradição oferece algumas dessas possibilidades. Após quase 90 anos da morte de Fernando Pessoa, saudá-lo ou saudar algum de seus heterônimos definitivamente não é um ato

ingênuo ou descompromissado. O intuito de Raquel Nobre Guerra parece ser, na verdade, não conceber Álvaro de Campos a partir de suas semelhanças – ou diferenças – com outros poetas, ou elaborar uma comparação hierárquica entre grandes e pequenos. O objetivo parece ser saudar para compreender: evocar não para estabelecer uma homenagem que carrega subjacente a si uma emulação, ou para explicitar o duelo entre poetas fortes e seus *auctoritas* em um projeto de derrubada e ascensão de mitos; mas sim propor um balanço de seu tempo, no qual, entre pesos e contrapesos dessa balança poética, Álvaro de Campos é a medida aferidora, o parâmetro, a bússola que sinaliza para Raquel Nobre Guerra onde a poesia portuguesa de seu tempo está, e como está. Se Álvaro de Campos e a poética pessoana ecoam até hoje, como ela está sendo ouvida? Nesse percurso arqueológico de filiações e linhagens, cada poeta funda para si a sua *arké* – e seja saudando-o ou desprezando-o, será este ponto de origem aquele ao qual a poeta não conseguirá ser indiferente.

RECEBIDO: 26/12/2023

APROVADO: 09/03/2024

REFERÊNCIAS

BOTHE, Pauly Ellen. *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERRARI, Patricio. *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa*. 2012. Tese (Doutoramento em Linguística Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

GUERRA, Raquel Nobre. *Groto sato: (mais duas marchinhas)*. Posfácio de João Barrento. 2. ed. Lisboa: Mariposa Azul, 2014.

GUERRA, Raquel Nobre. *Groto sato. Juiz de Fora*: Macondo, 2021.

MARINHO, Raquel. Esta gente que se levanta de peito e escreve para não matar ninguém. *Jornal Expresso*. 19 mar. 2015. Edição online. Disponível em: https://expresso.pt/blogues/blogue_o_poema_ensina_a_cair/2015-03-19-Esta-gente-que-se-levanta-de-peito-e-escreve-para-nao-matar-ninguem. Acesso em: 20 mai. 2024.

- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1978.
- PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM, 2009.
- PESSOA, Fernando. “Sobre Walt Whitman”. [Manuscrito fac-similado]. *Modernismo: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, c2024. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/33/3838?Itemid=>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- PESSOA, Fernando. CAMPOS, Álvaro de. Saudação a Walt Whitman (a). *Arquivo Pessoa*, (20--). Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/926>. Acesso em: 19 mai. 2024.
- PESSOA, Fernando. CAMPOS, Álvaro de. WHITMAN, Walt. *Saudação a Walt Whitman / Canto de Mim Mesmo*. Apresentação de Jerónimo Pizarro. Coleção Livros Amarelos. Lisboa: Guerra e Paz, 2017.
- PIZARRO, Jerónimo; BARRETO, João. O caderno 20 ou o caderno das Visões, *Pessoa Plural*, Rhode Island, Spring, n. 5, p. 103-167, 2014.

MINICURRÍCULO

JORGE MIRANDA é doutorando em Estudos Literários – Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (POSLIT) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com pesquisa sobre o dizível e o indizível na obra do poeta e ensaísta Marcos Siscar. É integrante do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea nessa mesma instituição.

O viés feminino da lenda de Olisipo na escrita de Natália Correia e Dulce Maria Cardoso

The female point of view of the legend of Olisipo in the writing of Natália Correia and Dulce Maria Cardoso

Larissa Fonseca e Silva

Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1302>

RESUMO

Associar o nome de Ulisses à fundação de Lisboa, forçando etimologias que ligariam a personagem homérica (já com o nome latinizado) a Portugal, tem sido, desde há muito tempo, uma forma de dignificar a nação, dando-lhe um patriarca famoso – como as outras figuras masculinas que aparecem, por exemplo, em *Os Lusíadas*. Não importa que a personagem seja mítica; afinal, “[o] mytho é o nada que é tudo”, como escreve Fernando Pessoa. Se a Olisipo (Lisboa) mítica torna-se, então, parte da história de Portugal, torna-se, também, mais recentemente, fonte para reflexões que partem de uma perspectiva feminina. Isso se observa em contos como “A Ilha de Circe”, de Natália Correia, homônimo ao livro publicado em 1983, e “Tudo são histórias de amor”, de Dulce Maria Cardoso, também homônimo ao volume em que se insere, publicado em 2014. Em ambos os contos, a lenda de que o périplo de Ulisses teve em terras portuguesas uma parada fundadora é retomada para que se dê destaque, porém, às deusas que estariam ligadas a essa fundação: Circe, no conto de Natália, e Ophiusa, no conto de Dulce Cardoso. Os dois contos também têm em comum o fato de que trazem a figura masculina não pelo viés da glória colonizatória e da autoridade, e sim, para se utilizar um termo bastante contemporâneo, da irresponsabilidade afetiva. Daremos foco a esses pon-

tos neste ensaio, ligando Olisipo a outras possíveis gêneses míticas, femininas, de Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Natália Correia; Dulce Maria Cardoso; Mito fundacional; Memória cultural; Olisipo.

ABSTRACT

Associating the name of Ulysses with the founder of Lisbon, forcing etymologies that would link a Homeric character (already with a Latinized name) to Portugal, has been a way of dignifying the nation, giving it a famous patriarch – like the other male figures that appear, for example, in *Os Lusíadas*. It does not matter that the character is mythical; after all, “[o] mytho é o nada que é tudo”, as Fernando Pessoa wrote. If the mythical Olisipo (Lisbon) then becomes part of the history of Portugal, it also becomes, more recently, a source for reflections that start from a female perspective. This can be seen in short stories such as “A Ilha de Circe”, by Natália Correia, and “Tudo são histórias de amor”, by Dulce Maria Cardoso. In both short stories, the legend that Ulysses’ journey had a stop in Portuguese lands is taken up to highlight, however, the goddesses who would be linked to these places: Circe, in Natália’s short story, and Ophiussa in the text by Dulce Cardoso. The two narratives also have in common the fact that they feature a male figure not through the lens of colonizing glory and authority, but rather, to use a very contemporary term, of emotional irresponsibility. We will focus on these points in this essay, linking Olisipo to other possible mythical female genesis of Portugal.

KEYWORDS: Natália Correia; Dulce Maria Cardoso; Fundamental myth; Cultural memory; Olisipo.

REFLETINDO ACERCA DE UM MITO: “ESTE, QUE AQUI APORTOU”¹

“Este” é Ulisses, “aqui” é Lisboa. O verso que intitula esta introdução, retirado do poema pessoano “Ulysses” (em *Mensagem*), remete a um momento fundador dentro de uma perspectiva lendária. A tra-

¹ Verso do poema “Ulysses”, de Fernando Pessoa (2014), em *Mensagem*.

dição narrativa de que o herói de Homero (cf. 2011, 2013) teria, durante seu périplo de retorno a Ítaca, passado pelo território que hoje é a capital portuguesa tem navegado pelos séculos e servido a diferentes apropriações artístico-literárias. Uma bastante recente é o romance *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, publicado em 2011 em Portugal e em 2017 no Brasil, que retrata a história de amor de dois artistas visuais vivendo na Lisboa pós-74. Nele, o narrador-personagem Paulo Vaz diz em um momento: “Segundo a lenda Ulisses dera a Lisboa o seu nome, Uliseum, transformada depois em Olisipo através de uma etimologia improvável” (Gersão, 2017, p. 43). E prossegue: “O que dava à cidade um estatuto singular, uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas” (p. 43).

Há muito vem se discutindo que a capacidade de narrar é o que distingue o ser humano de outros animais. Isso, por um certo ponto de vista, nos torna descendentes da palavra oral e, posteriormente, escrita. No ensaio “Sombras de vulto belo”, Alberto Manguel (2020) aponta: “A biologia assegura que descendemos de seres de carne e osso, mas, no íntimo, sabemos que somos filhos do sonho, do papel e da tinta” (Manguel, 2020, p. 97). Reforça adiante: “[...] os sonhos da ficção geram as verdades do nosso mundo” (p. 97).

Torna-se, assim, aceitável, *no íntimo* mas também dentro do discurso de gênese da nação, uma progênie portuguesa ligada a uma personagem epopeica – de cujo autor, Homero, também se discute a existência empírica, como lembra Paulo Vaz no romance de Gersão (2017).

Ulisses figura entre os antepassados ilustres portugueses em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, na apresentação das tapeçarias feitas por Paulo da Gama ao Catual em Calicute:

[...] Vês outro, que do Tejo a terra pisa,
Depois de ter tão longo mar arado,
Onde muros perpétuos edifica,
E templo a Palas, que em memória fica?

Ulisses é o que faz a santa casa
À Deusa que lhe dá língua facunda;
Que se lá na Ásia Troia insigne abrasa,
Cá na Europa Lisboa ingente funda

(Camões, 2018, canto VIII, estrofe 4-5, p. 450-451).

Anteriormente, no poema, já fora referida a fundação de Lisboa por Ulisses: “[...] edificada foste do facundo / Por cujo engano foi Dardânia acesa” (Camões, 2018, canto III, estrofe 57, p. 189). Lisboa tem “muros ulisseus” (canto III, estrofe 58, p. 189), e tem por epítetos “cidade Ulisseia” (canto III, estrofe 74; p. 197) ou “íclita Ulisseia” (canto IV, estrofe 84, p. 279). Considerando que *Os Lusíadas* são uma epopeia moderna, há que se levar em conta que atribuir a origem de Lisboa a uma personagem famosa é uma forma comum de dignificar o passado português, atrelando-o ainda às mesmas influências greco-latinas que inspiravam as artes do Renascimento. Rogério Miguel Puga (2011) comenta:

Como recorda Maria de Fátima Rambaud, os autores renascentistas recuperam a lenda para reforçar as glórias marítimas lusas, enquanto a semelhança fonética entre o nome latino de Ulisses e o topónimo Olisipo fortalece essa convicção [...]. Recordemos, a propósito dessa utilização do mito nas literaturas portuguesa e anglófonas, a forma como os autores criam a sua própria mitopoética ao combinar elementos da mitologia antiga com as suas próprias criações literárias para rentabilizar uma elaborada rede de simbologias que tem como ponto de partida mitos e vivências

da Antiguidade Clássica textualizados ao longo dos séculos (Puga, 2011, p. 148-149).

Muito anterior à Renascença, porém, é a ligação de Ulisses à Lisboa. Consta que a lenda tenha surgido à época do Império Romano, numa espécie de pseudoetimologia que atribuía o nome “Olisipo” da atual Lisboa àquele que Ulisses primeiramente lhe teria dado. Em “Questões míticas, literárias, toponímicas e étnicas da Lisboa pré-romana”, Amílcar Guerra (2020) ressalta, contudo, que ainda que Lisboa se distinga “[...] pela cronologia bastante precoce em que surge a explicação histórica da sua criação, a qual se deve simultaneamente o facto de ser uma cidade bem conhecida e apresentar uma fonética propícia ao desenvolvimento desse modelo explicativo tradicional” (Guerra, 2020, p. 102), não é possível perder de vista que Ulisses já é o nome latinizado do herói grego Odisseu. Em outras palavras, devemos ter em conta que essa variante, que originaria, por sua vez, topônimos como “Ulissipona”, “Olisipo”/“Olissipo”/“Ulissipo”, “Ulisseia” etc., é bastante posterior ao período em que Odisseu teria realizado seu périplo.

Apesar dessa “incoerência” dentro da lenda, a personagem Paulo Vaz vai se recordar, em *A cidade de Ulisses*², de que aos romanos interessava muito que Lisboa se ligasse aos gregos, e não à possibilidade mais historicamente correta que lhe dava os fenícios como antepassados. Os fenícios, afinal, teriam originado os cartagineses, o que feria o orgulho dos romanos numa reminiscência às Guerras

² Justificam as muitas referências a esse romance – que não é, na verdade, o foco deste ensaio – não apenas o interessante diálogo que ele pode proporcionar com os contos aqui estudados, mas o fato de que Teolinda Gersão (2017), para escrevê-lo, embasa-se em fontes histórico-literárias e em reflexões contemporâneas. A autora o comenta no artigo “Revisitar a *Odisseia* e repensar Ulisses” (cf. Gersão, 2023).

Púnicas. Favorecendo a preferência romana, “Lisboa [...] estava ligada à Grécia, às rotas marítimas e comerciais dos gregos” (Gersão, 2017, p. 43). Estes davam à Lisboa um “verniz civilizacional” que valorizava o império como um todo, ainda que Homero se situe muito tempo antes do século de ouro (V a.C.) que legou ao Ocidente as mais conhecidas heranças culturais gregas. Além disso, o poeta narrou um enredo cujas raízes eram ainda mais antigas. Paulo ressalta, ainda:

Havia [...] vinte e nove séculos que o rasto de Ulisses andava no imaginário europeu, a civilização helénica foi o berço da Europa, e ao lado da Bíblia judaico-cristã a *Odisseia* (muito mais que a *Ilíada*) foi, ao longo dos séculos, o outro grande livro da civilização ocidental (Gersão, 2017, p. 43).

Acerca desse comentário, podemos retomar o poema de Fernando Pessoa publicado em *Mensagem*, no início do século XX:

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre (Pessoa, 2014, p. 23).

Na percepção poética de Pessoa, pois, tanto o Deus cristão (a base-armo-nos também nos comentários do semi-heterônimo Bernardo Soares no *Livro do desassossego*) quanto Ulisses são *mitos*, o que não lhes retira o poder de interferir no mundo físico enquanto formas de interpretação do real.

De um modo geral, para as sociedades arcaicas, o mito era algo vivo, sagrado – era a *própria realidade*. Seres sobrenaturais teriam criado o mundo, bem como teriam sido responsáveis por eventos posteriores (igualmente longínquos do presente, porém) que o modificaram. Tanto essa criação primeira quanto as secundárias remontam a um princípio perfeito, lentamente degenerado até a contemporaneidade dos povos que, pelos rituais, rememoram e revivem a perfeição da Idade de Ouro. Dessas narrativas e encenações ritualísticas, retiraram exemplos de conduta e uma percepção circular do tempo: tudo caminha para um fim que, por sua vez, se encaminhará para um recomeço, ou seja, uma nova perfeição original. Mircea Eliade (2016) aborda esses aspectos pré-cristãos (e pré-concepção histórico-linear) em *Mito e realidade*, livro de 1963, no qual também reflete acerca da racionalização dos mitos gregos:

Em nenhuma outra parte vemos, como na Grécia, o mito inspirar e guiar não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, mas também as artes plásticas; por outro lado, a cultura grega foi a única a submeter o mito a uma longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente ‘desmitificado’. A ascensão do racionalismo jônico coincide com uma crítica cada vez mais corrosiva da mitologia ‘clássica’, tal qual é expressa nas obras de Homero e Hesíodo. Se em todas as línguas europeias o vocábulo ‘mito’ denota uma ‘ficção’, é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos (Eliade, 2016, p. 130).

É enquanto ficção, pois, que Pessoa (2014) se refere aos mitos que embasaram a cultura ocidental. Conforme Marcia Arruda Franco (1989), em “Ulisses e a heteronímia: a afirmação do imaginário”,

‘Ulysses’ começa por uma reciclagem do sentido de mito. Este não se liga mais à ideia de ilusão ou falsidade, mas à ideia de uma representação criada pela imaginação que preenche o mundo de sentido. O ‘Mytho’ por ser uma criação do imaginário coletivo, por ser uma irrealidade essencial, do ponto de vista da Razão, é nada. Porém, este nada é um tudo que, tendo existência a partir da palavra narrada, a partir do simbólico, fecunda a realidade humana, organizando para ela estórias que nos permitem recriá-la (Franco, 1989, p. 11).

No seu *Livro do desassossego*, Bernardo Soares reforça, o tempo todo, que vive em um período pós-positivista sem deuses e sem ilusões – sendo também o progresso, crença terrena e dentro da história, considerado uma ilusão (cf. Pessoa, 2019). Se voltarmos ao tempo de Camões, porém, em que o cristianismo tinha força imensa no Portugal da Contrarreforma, o Deus-cristão não poderia ser mito ou ficção, mas os deuses greco-latinos, sim. Já na *Poética* aristotélica, que exerceria influência nas epopeias modernas, fica claro que os episódios contendo deuses e ações maravilhosas servem ao *deleite* do poema (cf. Aristóteles, 1973); a mitologia greco-latina, em *Os Lusíadas*, passa pela inquisição enquanto *ornamento*.

Os deuses que agem na *Ilíada* e na *Odisseia* são os deuses olímpicos; Homero exclui a mitologia arcaica e ctônica grega. Já Hesíodo, conforme Eliade (2016, p. 133), “[...] menciona mitos muito arcaicos, que têm suas raízes na pré-história; mas, antes de serem registrados pelo poeta, esses mitos já haviam sofrido um longo processo de transformação e de modificação”. Ademais, o modo pelo qual Hesíodo registra os mitos já seria uma racionalização deles: “Ele os siste-

matiza e, com isso, já introduz um princípio racional nestas criações do pensamento mítico. Ele compreende a genealogia dos Deuses como uma série sucessiva de procriações” (Eliade, 2016, p. 133).

As primeiras racionalizações da mitologia grega não têm a ver com ateísmo, mas com a crítica às (agora consideradas) condutas inaceitáveis por parte dos deuses descritos por Homero. Sucedem-se a essas outras possibilidades de racionalização, conforme Eliade (2016), passando pela forma como em Alexandria e, depois, em Roma os mitos foram tantas vezes descritos como alegorias. Evêmero (III a.C.), por seu turno, desenvolveu a teoria de que os deuses seriam personagens nobres históricas divinizadas nas narrativas mitológicas. Depois,

[p]elo fato de não estar mais carregada de valores religiosos viventes, essa herança mitológica pôde ser aceita e assimilada pelo cristianismo. Ela se convertera num ‘tesouro cultural’. Em última análise, a herança clássica foi ‘salva’ pelos poetas, pelos artistas e filósofos (Eliade, 2016, p. 136).

Além disso, “[os] mitos gregos ‘clássicos’ já representam o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa. Nenhum mito grego chegou até nós com seu contexto cultural” (Eliade, 2016, p. 138), e sim como registro escrito, documento.

Ulisses, na *Odisseia*, é auxiliado por deuses, mas não é ele mesmo um deus. Pelo contrário, é o herói de um tempo em que os heróis já são considerados inferiores aos que teriam existido em uma época áurea. Na *Ilíada*, há sempre referências a esses homens melhores do que aqueles contemporâneos à narrativa, e que poderiam, por exemplo, agarrar uma pedra “[...] que nem dois homens levariam, dos que hoje existem” (Homero, 2013, p. 566).

Assim, pensar Ulisses como mito português é pensá-lo não em uma aura de crença religiosa, uma vez que ele mesmo não é um

ente divino. Em segunda análise, considerá-lo fundador de uma cidade real é pressupor, em um viés racionalizado, que ele pudesse ter existido em um passado remoto enquanto figura histórica. Ulisses torna-se mito português, portanto, enquanto memória e identidade cultural. Lembra Joana Miranda (2008) que “[as] nações são (...) construídas pelo discurso, mediante processos de elaboração ideológica” (Miranda, 2008, p. 155). O que predominou nas nações europeias que se formavam foi um discurso eurocêntrico, branco, masculino. Em Portugal, Ulisses é figura ideal porque, além de corresponder a esses valores em um passado pré-cristão, gera identificação pelo destino ligado ao mar. Comenta Miguel Puga (2011):

Os motivos literários da viagem, do regresso à casa, do descanso, do desafio, da tempestade, do conforto, do desconhecido, do amor, da fundação e dos descendentes deixados no extremo ocidente europeu fazem assim parte da rede de significações do mito fundacional que tem como objectivo inicial fortalecer a identidade nacional e a independência simbólica de um país pequeno e periférico, cujo único vizinho representava uma ameaça militar (Puga, 2011, p. 172).

Também, no romance de Gersão (2017), é ressaltada essa identificação portuguesa ao mito:

Ulisses parte para a guerra e para o mar, deixando para trás a mulher e um filho. (...) também nós vivemos essa história de mulheres esperando, sozinhas, de filhos crescendo sem pai. Foi assim nas cruzadas, nos Descobrimentos, na guerra colonial, na emigração, até o século XX (Gersão, 2017, p. 49).

Quando cria suas personagens, Teolinda Gersão (2017) já as situa em um tempo em que os discursos dominantes da nação são questionados e revisados.

Ao recorte deste ensaio, porém, foi dado foco a duas obras cujas narradoras são mulheres e que, se nos permitem um questionamento do presente, permitem, também, uma releitura interessante do próprio mito de Ulisses por um viés feminino. Refiro-me aos contos “A Ilha de Circe”, de Natália Correia, e “Tudo são histórias de amor”, de Dulce Maria Cardoso, ambos publicados em coletâneas homônimas e tendo, respectivamente, a primeira publicação portuguesa em 1983 e 2014.

O VIÉS FEMININO DA LENDA DE OLISIPO

O enredo de “A Ilha de Circe” tem, como fio condutor, o desejo do adolescente Adriano por Matilde, uma mulher casada, bela e provocadora que é, também, duas décadas mais velha do que ele.

Estamos no período ditatorial português, em 1946; Negrão, pai do jovem, por mais liberal que se diga, comanda a família de forma tirânica – o que leva Adriano, por puro despeito, a definir-se como um monarquista e contrariar o patriarca em tudo o mais que puder. Já a esposa de Negrão (Benvinda) e sua filha caçula (Mané) aceitam comportar-se submissamente devido à contrapartida financeira, que permite vestidos e viagens como a que as levará à Madeira, onde se passa a história.

A Ilha da Madeira, se é, pois, o palco das desventuras amorosas de Adriano que conduzirão a uma tragédia, é também um lugar paradisíaco com duas interpretações destacadas no conto: por um lado, pelas belezas naturais, a ilha permite um lucrativo turismo de ingleses à região. Aliás, não nos esqueçamos de que, durante o Estado Novo, como bem aponta Eduardo Lourenço (2016), convinha a Salazar a imagem de Portugal enquanto um jardim da Europa. Por outro lado, pela própria ideia de uma ilha enquanto local afastado e pitoresco, a Madeira torna-se um lugar suscetível à influência de deuses que não o cristão. Esse *topos* dos deuses que não morreram

está, aliás, presente de forma vasta na literatura ocidental; para citar alguns exemplos, lembremo-nos da influência que Pã exerce em montanhas inglesas no conto “História de um Pânico”, de E. M. Forster (cf. 2004), levando um garoto mal-humorado a transformar de súbito a sua personalidade, ou os influxos dionisiacos que mudam o comportamento de Aschenbach numa viagem de verão, na novela *A morte em Veneza*, de Thomas Mann (cf. 2015). Também Julio Cortázar (cf. 1969, 2021), em pelo menos dois contos – “A ilha ao meio-dia”, em *Todos os fogos o fogo*, e “As ménades” em *Fim de jogo* –, escreve sobre personagens que agem de forma repentinamente atípica devido às supostas influências divinas da antiguidade grega.

No conto de Natália Correia, ambas possibilidades de *se pensar a ilha* confluem na figura da inglesa Miss Emmeline Hurst, uma escritora anciã que defende a teoria inusitada de que o périplo de Ulisses não ocorrera no Mediterrâneo, mas no oceano Atlântico. Essa figura interessa ao governo português justamente porque pode ajudar no turismo da região, uma vez que, pela teoria de Miss Hurst, a Ilha da Madeira fora precisamente Eeia, a Ilha de Circe.

É intrigante que seja uma *inglesa* a voz de autoridade no enredo, dado o histórico de autoritarismos econômicos – e, às vezes, bélicos, como no Ultimato de 1890 – que Inglaterra teve com Portugal ao longo dos séculos. Assim, ainda que haja a opção por dar a uma voz feminina o poder de alterar uma tradição construída, majoritariamente, por homens, Natália Correia é irônica quando lhe atribui uma nacionalidade não apenas externa, mas de um país que, a partir do século XVIII, contribuiu *também* discursivamente (pelo desprezo tantas vezes dispensado aos portugueses e registrado em tantos documentos literários) para a construção de Portugal como país periférico dentro da Europa. Não à toa, quando traça para seus

espectadores qual teria sido o verdadeiro périplo³ de Ulisses, Miss Hurst arremata com frases que lhe ressaltam esse poder da palavra, como: “Alegrai-vos, amigos da ocidental praia lusitana! *Restituo-vos* a Ulissipo, que o latrocínio historicista vos roubou” (Correia, 2001, p. 62, grifo nosso); ou: “*Devolvo-vos*, amigos, a decantada Ulisseia [...]” (p. 63, grifo nosso).

Quanto à narração do conto em si, temos uma voz onisciente em terceira pessoa que, por vezes, se dirige diretamente aos leitores, o que lembra os folhetins românticos. Em “Viagem ao mito das paixões – A Ilha de Circe de Natália Correia”, António Dinis (2012) considera que a voz narrativa não só é também feminina, como poderia ser a da própria autora Natália Correia. Se, por um lado, Dinis (2012) parte do Romantismo para situar essa narração, vai colocar o texto igualmente dentre os parâmetros de uma estética pós-moderna, tomando como ponto de partida o aspecto da metarreflexão presente em “A Ilha de Circe”. É possível, de fato, identificar nele algumas

³ Para Miss Emmeline Hurst, a Terra do Ciclopes não estaria na Sicília, mas em África. Assim, Forteventura seria o Porto de Cabras dos ciclopes e Tenerife, a terra de Polifemo. Éolia não ficaria em Stramboli, mas em Tungubutu, também em África. O local dos lestrijões não seria a Sardenha, mas Serra Leoa. “Adeus, Mediterrâneo! As borrascosas vagas arrebatam Ulisses para as vastidões atlânticas” (Correia, 2001, p. 58), ou seja, Ulisses, quando se afasta da Ítaca que já se aproximava, acidente devido aos companheiros terem aberto o saco dos ventos dado por Éolo, teria, a partir daí, retrocedido caminho e chegado a Eeia – esta ilha de Circe sendo, pois, a Ilha da Madeira portuguesa. A Terra dos Cimérios/Hades seria uma imagética homérica, não tendo correspondência física. A Ilha das Sereias não seria ao largo de Sorrento, mas no mar dos Açores. A Ilha de São Jorge seria a forma não alegorizada da monstruosa Cila, e a outra ilha que lhe é próxima, Pico, seria Caríbdes. A Ilha de Hélio seria a Ilha das Flores. Ogígia seria São Miguel, não Ceuta. Depois seria o Tejo a banhar a terra dos feácios. Lisboa, por fim, a Olisipo que gerou a lenda tradicional portuguesa e as teorias de Miss Hurst, seria a terra de Nausica e do rei feácio Alcino.

características dos romances pós-modernos tal como vêm sendo reunidas (numa reunião sempre provisória, já que o próprio caráter pós-moderno implica provisoriabilidade), por exemplo, por Linda Hutcheon (1991): metaficção, ironia, paródia, polifonia. Quanto a esta: chocam-se, no enredo, o discurso burguês-liberal de Negrão com o monarquista-romântico de Adriano; a ilha é um microcosmo português repleto de turistas ingleses, tendo o hotel em que todos as personagens se hospedam *litografias inglesas* como decoração; a ambiência militar do Estado Novo se pressente quando sabemos que Matilde, esposa de um militar, está acompanhada por outro militar amigo do marido (major Matos) que servindo também, por sua vez, ao governo, oferece suporte a Miss Hurst. Esta quer provar não apenas sua teoria particular do périplo de Ulisses, mas que a deusa Circe seguiria exercendo influência na Madeira, que seria sua antiga Eeia. Mais do que isso: Circe disputaria espaço com o *Espírito Santo*, e esta entidade atrapalharia os planos da escritora inglesa de provar que Adriano, apaixonado por Matilde, nada mais era do que uma vítima das drogas do amor da *deusa das belas tranças*. Percebe-se aqui, ainda, uma leve licença poética de Hurst, que dá a Circe dons que seriam mais convenientes a Afrodite. E Matilde, para Adriano, é Afrodite e Circe simultaneamente. Assim como, *simultaneamente*, Adriano, com nome de imperador, é Ulisses e é Hamlet.

E a ofélica Ritinha, filha pré-adolescente de Matilde que se apaixonou por Adriano, atira-se ao mar ao descobrir que ele, na verdade, desejava a mãe dela. A associação à personagem de Shakespeare se faz não apenas pelo afogamento como desfecho trágico após a decepção amorosa, mas porque antes, no enredo, houve menção direta à peça sobre o príncipe da Dinamarca. Adriano, em um dos seus muitos repentinos emocionais, sugere que o instinto carnal conspurcaria todas as mulheres e manda Ritinha ir para o convento. Em outro repente, tal como Hamlet diz a Ofélia em um dos seus momentos de fingida

ou real loucura, o rapaz reduz Ritinha a objeto destinado à satisfação masculina. Faz isso em uma “recomendação em que perpassava um arrepiante sopro hamletiano” (Correia, 2001, p. 100):

Um sexo destemidamente erecto enfrenta e humilha a impotência de Deus perante a sua criação. Não tem outro sentido a tua vida se não este: seres uma incansável obreira da erecção dos fallos. – A sua voz exaltada baixou a um tom melífluo e, fixando-a, pedagogicamente, acrescentou: – Sim, pobre criaturinha, vai para o bordel (Correia, 2001, p. 100).

Em uma autoilusão, Ritinha vê uma essência genial e sublime em cada atitude contraditória e inconsequente de Adriano. Repousada na certeza do amor do garoto, ela entra “[...] num mar de tranquilidade de sua lunática paixão” (Correia, 2001, p. 101). Ao final, esse mar também será descrito, agora sob influência do olhar tresloucado de Adriano no auge do seu amor por Matilde, como tendo sido um acolhimento à menina: “[...] Ritinha se afundara no seio infinitamente materno do mar” (p. 107). Mais do que isso, o mar se torna purificação:

– Matilde, minha amada, minha alma. Não corras contra a justiça dos deuses. Deixa que a tua filha se afogue no mar. E o começo do dilúvio. Ao mar! Todos ao mar! Lavemo-nos nesse banho expiatório da terra amaldiçoada. Matilde! Meu amor, minha vida, o mundo maléfico separa-nos. É o verdugo dos amantes. Em nós se consuma o crime que apressa o julgamento divino. Ao mar! Venha o dilúvio purificador! (Correia, 2001, p. 107).

Sabemos, porém, que o mar nada mais é do que desfecho trágico: Ritinha morre, Matilde perde uma filha, Mané perde a amiga, Negão perde os negócios que o levaram à Ilha. A Adriano, pelo que somos levados a julgar, pouco tocará o suicídio da garota que lhe devotara amor. Matilde carregará a culpa de, ao ter sido sedutora

com Adriano – em um *jogo erótico* que ela julgava não ter consequências –, ter não apenas ferido os sentimentos da filha, mas contribuído para sua morte. Adriano fica isento de culpa: para seguir a perspectiva de Miss Hurst, tudo o que fez foi por influência de Circe. A deusa que encantara Ulisses também teria sido responsável pelo encantamento de Adriano por Matilde. Mas isso é breve como uma passagem pela ilha: o destino de Adriano segue inalterado.

Para seguirmos o tema do suicídio feminino no mar, o romance *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão (2017), também cita, entre as versões não homéricas do mito de Ulisses, uma em que “Penélope ouve rumores sobre a morte de Ulisses e corre a afogar-se no mar. Mas é salva por pássaros, provavelmente gaivotas, que a trazem até a praia” (Gersão, 2017, p. 49). Dentre outras citadas, porém,

[...] não existia nenhuma versão em que Penélope escolhesse um dos pretendentes, que se tornaria rei de Ítaca, e ela rainha a seu lado. E em nenhuma versão se tornava ela própria rainha de Ítaca, no lugar de Ulisses, dissemos. No entanto seria provavelmente assim que hoje contaríamos a história (Gersão, 2017, p. 49).

A reflexão do narrador no romance de Gersão (2017) acena para as paródias pós-modernas do mito oficial, nas quais seria possível um desfecho matriarcal. Mas, nos dois contos focos deste artigo, ainda que tenhamos a figura das mulheres sendo mais destacada do que a dos homens, algumas delas são retratadas ainda como vítimas dos egóicos heróis. É como se, mais do que mostrar outras possibilidades para o mito, as autoras preferissem denunciar o machismo que conduz à ideia da existência feminina como disponibilidade (e dispensabilidade) aos homens. Em uma linguagem e em uma perspectiva muito contemporâneas, e dentro desses enredos, isso também poderia ser entendido como irresponsabilidade afetiva. Se no discurso masculino dominante seria louvável que Ulisses conquistasse, despreziosamente, várias mulheres para além daquela com quem era casado (e nem entraremos no mérito da fidelidade, visto

que nos referimos a uma cultura pré-cristã e isso exigiria uma discussão mais aprofundada), aqui, nos contos estudados, mostram-se as consequências destrutivas dessa atitude. Em “A Ilha de Circe”, como dito, o mito de Ulisses apresenta-se em paralelo com a Ofélia shakespeariana: a instabilidade emocional de Adriano faz com que ele seja leviano com Ritinha, dando a ela esperanças que em seguida se transformam numa profunda decepção culminada em morte. Em “Tudo são histórias de amor”, de Dulce Maria Cardoso, se há, também, um paralelo com Ofélia, há ainda outro: com a rainha Dido da *Eneida*, de Virgílio (cf. 2002), que não só é vítima do abandono de Eneias como, ao cometer um suicídio desesperado, acaba com a possibilidade de um grande império comandado por uma mulher.

“Tudo são histórias de amor” se passa em Lisboa, em 2013. Temos duas narradoras nesse conto: a que se chama Dulce como a autora (e os índices autobiográficos presentes no enredo também nos permitem identificar uma à outra) e a cadela Jinja, morta em 08 de outubro de 2013, que teria entrado na cabeça de Dulce e assumido a narrativa.

A narradora Dulce escreve, então, um texto em comemoração à Lisboa chamado “Metamorfoses”. Esse título remete aos mitos greco-latinos registrados por Ovídio, mas refere-se, também, às metamorfoses históricas da capital portuguesa e à metamorfose pela qual a narradora passa, transformando-se temporariamente na cadela falecida de uma amiga. Esse texto dentro do texto *também* vai sofrendo metamorfoses e reescritas ao longo da narrativa, tornando-se, assim, polifônico *para além* das duas vozes narrativas coexistentes. Aqui, porém, ao contrário do conto de Natália Correia, não há choques ideológicos entre os discursos apresentados: Dulce narradora, a cadela Jinja e as personagens principais do texto “Metamorfoses” compartilham uma visão de mundo guiada pelo sentido de abandono e/ou deslocamento. A cadela Jinja, antes de ter sido adotada pela amiga de Dulce, fora um acuado animal de rua.

Dulce narradora, identificada à voz da autora, viera para Portugal como “retornada” após a descolonização de Angola, tendo sido, inicialmente, relegada à margem na metrópole. Essas questões podem ser discutidas sob três perspectivas simultâneas: a do exílio, a das narrativas e sujeitos pós-modernos e a da autoficção (Silva, 2021). Aqui, porém, interessam-nos mais as personagens ligadas ao abandono masculino e a Ulisses.

No conto de Natália Correia, Lisboa, antiga Olisipo, é identificada à terra dos feáceos, onde vivera Nausica e seu pai, o rei Alcino. Em uma variação mais tradicional da lenda, Olisipo fora o território em que Ulisses ficara, por sete anos, preso sob os encantos da deusa Calipso. A partir de um registro mais recente (de 2003), em língua inglesa, Puga (2011) aponta a versão de que o enlace amoroso com Calipso dera origem às também lendárias sete colinas de Lisboa: São Jorge, São Vicente, Santo André, Santa Catarina, São Roque, Sant’Ana, Chagas. Dulce Maria Cardoso, em seu conto, parece aproveitar essa tradição para associá-la a uma deusa que foge ao panteão homérico: Ophiusa, rainha da Olisipo/Ulisseia que era, antes da chegada de Ulisses, terra sua – *Terra das Serpentes*:

De regresso a Ítaca, quase vinte anos depois de ter partido, saudosamente de Penélope, sua amada, passou Ulisses pela Terra das Serpentes, o mais belo lugar que alguma vez vira. Enfeitiçado por tanta beleza e adiando uma vez mais o seu reencontro com Penélope, jurou Ulisses erguer ali uma cidade a que chamaria Ulisseia. A rainha da Terra das Serpentes, a deusa Ophiusa, metade mulher metade serpente, ao tomar conhecimento da vontade de Ulisses, reuniu as suas guerreiras em número de milhares e declarou-lhe guerra (Cardoso, 2017, p. 113).

Ulisses surge aqui, então, como um estrangeiro invasor que acaba por conquistar amorosamente a rainha e se envolver afetivamente com ela, tal como acontecera com Dido e Eneias na *Eneida*. Mas,

assim como na *Odisseia* e na *Eneida*, o destino heroico (voltar para a casa ou fundar um império predestinado) se sobrepõe a qualquer questão que lhe fuja. Após construir uma cidade no território que antes era de Ophiusa e impor o nome *Ulisseia* à antiga *Terra das Serpentes*, Ulisses faz-se outra vez ao mar. E isso leva à autodestruição de Ophiusa, que torna, pois, a se associar a Dido:

Ainda não tinha Ulisses chegado ao mar e já Ophiusa dera pela sua ausência, fazendo ouvir-se por todo o lado gritos de desespero mais altos e ameaçadores do que qualquer trovão. Como nunca nada se pode interpor entre um homem e o seu destino, fez-se Ulisses ao mar no preciso momento em que Ophiusa jurava aos deuses trazê-lo de volta, se vivo para o amar, se morto para o adorar. Arrastou Ophiusa o seu enorme e destruidor corpo de serpente em direcção às águas e, aí chegada, vendo Ulisses já fora do seu alcance, contorceu tão violentamente e com tanta dor o seu corpo que sete colinas surgiram no lugar raso em que havia existido Ulisseia. Entrou depois Ophiusa mar adentro clamando pela morte (Cardoso, 2017, p. 127).

Se estamos discutindo os contos de Natália Correia e Dulce Maria Cardoso pelo que têm de viés crítico, não podemos perder de vista que a morte no mar, no caso das mulheres e nesse contexto afetivo, é uma *morte sem fama*. Em “A Ilha de Circe”, o desfecho trágico da jovem Ritinha não impede que Adriano siga sua vida sem remorsos, visto que seu alvo amoroso (e temporário) sempre fora a mãe dela, Matilde. Mais do que isso: se a vida da garota é interrompida e legada ao esquecimento, Adriano se torna, em adulto, um professor homenageado: “Presume-se assim que Adriano estava destinado a grandes sucessos. O que veio realmente a acontecer no domínio das literaturas românicas, onde obteve cátedra e palmas académicas” (Correia, 2001, p. 45). Antes, já era Adriano um poeta. Sendo a litera-

tura o discurso prestigiado para se exaltar a fama dos heróis, temos aqui mais uma prova da ironia narrativa de Natália Correia.

Em “Tudo são histórias de amor”, também sem fama fica Ophiusa, ainda que as sete colinas lisboetas sejam uma contribuição final sua à Ulisseia do herói grego:

Entre os muitos escritos que relatam a viagem de Ulisses, raros são os que referem Ophiusa e mais raros ainda os que registaram as últimas palavras que dirigiu aos deuses em forma de desejos: que no lugar de Ulisseia exista para sempre a mais bela cidade do mundo como símbolo do muito que amei Ulisses e que a cidade guarde as sete colinas para que ninguém se esqueça de quão dilacerante pode ser o amor (Cardoso, 2017, p. 127).

Há, em *outra metamorfose* do texto “Metamorfozes”, de Dulce/Jinja, um enredo focado em uma mulher lisboeta de meia idade, e traída, que acabou de ser deixada pelo marido. Devastada emocionalmente, essa mulher caminha ao longo do Tejo enquanto considera se afogar nessa “[...] água do rio que encrespa no seu caminho para o mar” (Cardoso, 2017, p. 116). O suicídio lhe parece a maneira mais simples de acabar com o sofrimento presente. Ao contrário, porém, da Ritinha do conto de Natália Correia ou da Ophiusa da versão mitológica de Dulce Cardoso, ela opta por não se atirar nas águas que a levariam ao mar. O que não implica otimismo, uma vez que temos acesso à sua percepção dos dias futuros enquanto *sombrios*. *O abandono é sombrio*; na paisagem que vê sob seu estado emocional, também Lisboa é uma cidade abandonada:

Continua a andar. O cais quase em silêncio. Tocada pelo vento fresco, uma lata de cerveja rola pelo chão. Acabados os caminhos para as Índias e para as Áfricas, aqui ficaram as margens do Tejo nessa desolação parecida com a dos filmes sobre o oeste americano depois da minguada do ouro. O burburinho de gente que os cruzeiros

trazem não dura mais do que dez minutos e nunca acontece a desoras, que os turistas não devem ver a cidade neste abandono. Não fica bem nas fotografias (Cardoso, 2017, p. 123).

A essa altura, nem a fama masculina pela navegação é mais possível. Lisboa, abandonada, desliga-se da glória marítima associada a Ulisses. Poderíamos retomar aqui, talvez, outra gênese mítica portuguesa na forma como foi lida em fins do século XIX: a de Mariana Alcoforado. Luciano Cordeiro, cuja teoria defendia a existência empírica da freira abandonada pelo marquês estrangeiro em *As cartas portuguesas*, associou Alcoforado à situação periférica do Portugal de então. Conforme explica Anna Klobucka (2006):

[...] o potencial alegórico contido na história de Soror Mariana Alcoforado tornou-se evidente e atractivo para os intelectuais portugueses, como Cordeiro, devido à sua faculdade de representar uma nação em crise, supostamente causada por forças externas, como um drama de traição e abandono. A difícil situação de Mariana – mulher, provinciana, com uma existência enclausurada e insípida, abandonada por um galhardo amante francês e ansioso sem esperança pelo homem ausente e o seu país longínquo, ainda que protestasse o seu orgulho e independência – encontrava eco, de muitas e diversas maneiras, nos escritores e historiadores que tentavam conformar-se com a progressiva marginalização de Portugal face às grandes potências coloniais europeias, muito em especial a França e a Inglaterra (Klobucka, 2006, p. 61).

Entre o fim dos oitocentos e o ano em que ocorre o conto “Tudo são histórias de amor”, Portugal passou pelo Ultimato Britânico, pelo fim da monarquia, por um início tumultuado de república, por mais de 40 anos de regime salazarista, pela Revolução de Abril, pela independência e descolonização dos antigos territórios ultramarinos, pela entrada na (atual) União Europeia, por crises econômicas cru-

éis. Em resumo: o contexto é diferente daquele pensado por Luciano Cordeiro, mas pode, ainda assim, remeter à sua leitura desse outro grande mito português. Lisboa (enquanto símbolo nacional) liga-se, assim, ao abandono sofrido por Mariana Alcoforado mais do que às glórias de Ulisses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura de Ulisses como marco fundacional português foi aqui apresentada, a princípio, dentro de uma perspectiva dignificadora da nação. Quando a lenda envolvendo o nome primitivo de Lisboa (Olisipo, Olisipona, Ulisseia, ou seja qual for a variante idiomática, sonora e gráfica considerada) começou a se firmar durante o Império Romano, as mitologias gregas já vinham passando, há séculos, por diferentes processos de racionalização. Pensar Ulisses *enquanto mito* não é, pois, pensá-lo em um viés religioso-cultural, e sim enquanto a mesma ficção a que ficaram relegados os deuses que o auxiliaram, na *Odisseia*, em sua volta a Ítaca. Lembremo-nos de que, durante o Renascimento, a “ficção” mitológica greco-latina era ornamento, deleite poético-visual e herança cultural supervalorizada. Nesse caso, o mito de Ulisses era um discurso que continuava bem aceito e que se perpetuava junto à identidade de um país que se lançava aos mares. Ademais, os portugueses “descobriam” lugares e povos que pareciam tão fantásticos como aqueles com os quais Ulisses se deparou em seu périplo.

O viés (já) ficcional não impediu, porém, que muitos portugueses acabassem por levar a lenda a sério: ou considerando que um Ulisses real pudesse ter pisado, de fato, em Lisboa, ou por meio de *ficções outras* criadas a partir dessa ficção primeira. Levando em conta, por exemplo, as versões do mito que atribuem a criação das sete famosas colinas de Lisboa à deusa Calipso, percebemos uma tentativa de atrelar geograficamente, ainda que com uma explicação também mitológica, a passagem do grego ilustre por Portugal.

Quando Fernando Pessoa retoma o mito de Ulisses no século XX, os tempos naturalmente são outros; Portugal já passara por grandes traumas históricos (Lourenço, 2016) desde o Renascimento e a publicação de *Os Lusíadas* – como os 60 anos filipinos (1580-1640), a invasão napoleônica com a fuga da família real para o Brasil (1807) e o humilhante Ultimato (1890). Pessoa assistia ao fim de uma monarquia, que durara séculos, e identificava-se com um modernismo que desacreditava tanto a fé cristã quanto a fé positivista no progresso. Dentro desse ceticismo, também Ulisses é discurso puro, uma ilusão como qualquer forma de pensar a realidade. Sabemos, porém, que os heterônimos e semi-heterônimo pessoanos carregam visões de mundo únicas e independentes, e que também Pessoa assume um tom estético-filosófico diferente para cada uma de suas obras (além de ter suas próprias crenças pessoais). O livro *Mensagem* é um livro nacionalista. Ulisses, no poema homônimo, ainda que descrito como mito esvaziado, *nada*, segue sendo *tudo* por ser também um discurso que sustenta um Portugal grandioso, um Portugal desejado e por haver. Seu nome surge dentre outros nomes heroicos masculinos, brancos e ocidentais que são temas de poemas no livro.

A partir dos anos 1960, temos, no Ocidente, as lutas feministas, as lutas antirracistas, os movimentos de libertação das colônias europeias e as lutas antiditatoriais nos países sob governos totalitários. O liberalismo, o eurocentrismo, o patriarcado, os nacionalismos e todos os outros discursos oficiais são postos em questionamento, bem como os mitos e ficções que os sustentam. Assim, o ato de *olhar sempre para o futuro* – como o anjo de Paul Klee que, descrito por Walter Benjamin (1994), sofre a ventania devastadora do progresso que o impede de voltar-se à ruína que fica atrás – perde força para uma reavaliação crítica do passado a partir do presente. Conforme Linda Hutcheon (1991):

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de ‘presença do passado’ ou talvez de ‘presentificação’ desse passado (Hassan, 1983). O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados (Hutcheon, 1991, p. 39).

Ambos os contos aqui apresentados, escritos por mulheres cujas narrativas, em geral, pensam o feminino e se engajam em questões sociais contemporâneas, fazem uma releitura crítica do mito de Ulisses como fundador de Lisboa. Tanto “A Ilha de Circe”, de Natália Correia, quanto “Tudo são histórias de amor”, de Dulce Maria Cardoso, possuem narradoras *mulheres*, com enredos *focados em mulheres* e polifonias diversas confrontando as epopeias ocidentais que ajudaram a firmar valores masculinos problemáticos. Nessas obras, a figura masculina não se destaca pela glória bélico-colonizatória e pela autoridade intelectual, mas pelo egoísmo, pela irresponsabilidade afetiva e pela *fama* parcial e desmerecida.

A figura feminina, por seu turno, é aquela que se afoga no mesmo mar que possibilitou a *Odisseia* e as conquistas portuguesas. O mar, para esse feminino, não é glória, mas silenciamento. Ritinha, “[...] que aceitara a fatalidade de ser uma folhinha arrastada por um destino de martírio” (Correia, 2002, p. 92), não chegará à vida adulta e não poderá, por exemplo, receber aplausos acadêmicos como Adriano. Ophiusa, morta no mar de Lisboa, é esquecida pela documentação literária portuguesa. A lisboeta abandonada pelo marido talvez tenha decidido não se atirar ao Tejo, mas prevê um futuro sombrio em que seu envelhecimento ressaltará seu abandono.

Aliás, no conto de Dulce Cardoso, o abandono feminino liga-se ao de Lisboa. Lembramo-nos, por ocasião disso, de que, nos oitocentos, Luciano Oliveira já tinha associado o abandono português a outra figura feminina: Mariana Alcoforado.

Se Miss Emmeline Hurst criou outro périplo para Ulisses, desautorizando um saber masculino anterior e valorizando, na verdade, mais a presença de Circe do que a dos outros deuses e heróis, Natália Correia e Dulce Maria Cardoso também criam, sob as histórias principais de seus enredos, suas versões simbólicas desse périplo. Por meio de personagens ficcionais, não olham para o além-mar glorioso, mas para o que se afunda nele, silenciado.

RECEBIDO: 30/12/2023

APROVADO: 15/02/24

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CARDOSO, Dulce Maria. Tudo são histórias de amor. In: CARDOSO, Dulce Maria. *Tudo são histórias de amor*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017. p. 111-128.

CORREIA, Natália. A Ilha de Circe. In: CORREIA, Natália. *A Ilha de Circe*. 2. ed. Lisboa: Editorial Notícias, 2001. p. 41-109.

CORTÁZAR, Julio. A ilha ao meio-dia. In: CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1969, p. 91-100.

CORTÁZAR, Julio. As ménades (Fim de Jogo). In: CORTÁZAR, Julio. *Todos os contos - volume 1*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 181-191.

DINIS, António. Viagem ao mito das paixões: A Ilha de Circe de Natália Correia. In: SIEPMANN, Helmut (ed.). *Lusophone Konfigurationen*, v. 27. Frankfurt: TFM, 2012. p. 311-324.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FORSTER, E. M. História de um pânico. Tradução de Saudade e Judith Cortezão. In: BRAGA, Rubem (coord.). *Contos Ingleses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 342-361.

GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

GERSÃO, Teolinda. Revisitar a Odisseia e repensar Ulisses. *Boletim de Estudos Clássicos*, [S. l.], n. 58, p. 11-20, 2013. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/bec/article/view/58_1. Acesso em: 30 dez. 2023.

FRANCO, Marcia Arruda. Ulisses e a heteronímia: a afirmação do imaginário. In: *Fernando Pessoa: Ensaios*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1989. p. 1-28.

GUERRA, Amílcar. Questões míticas, literárias, toponímicas e étnicas da Lisboa pré-romana. In: CACHÃO, Mário; GUERRA, Amílcar; FREITAS, Maria Conceição (eds.). *Lisboa romana, Felicitas Iulia Olisipo: território e memória*. Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2020. p. 99-155.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KLOBUCKA, Anna. Inventar Mariana. In: KLOBUCKA, Anna. *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*. Tradução de Manuela Rocha. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006. p. 51-77.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016. p. 25- 79.

MANGUEL, Alberto. Sombras de vulto belo. *In*: MANGUEL, Alberto. *Notas para uma definição do leitor ideal*. Tradução de Rubia Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020. p. 97-100.

MANN, Thomas. A morte em Veneza. *In*: MANN, Thomas. *A morte em Veneza; Tonio Kröger*. Tradução de Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MIRANDA, Joana. Portugal: construção e reinvenção da nação, *Revista Vivência*, [S.l.], n. 34, 2008, p. 154-166.

PESSOA, Fernando. Ulysses. *In*: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organizado por Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 23.

PESSOA, Fernando *Livro do desassossego*. 2. ed. Jandira: Principis, 2019.

PUGA, Rogério Miguel. A odisseia de um mito: diálogos intertextuais em torno da fundação de Lisboa por Ulisses nas literaturas anglófonas. *Ágora Estudos Clássicos em Debate*, Aveiro, n. 13, p. 145-175, 2011.

SILVA, Larissa Fonseca e. Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em “Tudo são histórias de amor”, de Dulce Maria Cardoso. *Téssera*, [S.l.], p. 64-80, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/61194>. Acesso em: 17 ago. 2023.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

MINICURRÍCULO

LARISSA FONSECA E SILVA é doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP), desenvolvendo tese, com a orientação de Marcia Arruda Franco, sobre os “ecos” d’*Os Lusíadas* em romances portugueses de autoria feminina ligados às discussões decoloniais. Também é mestra em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), onde se licenciou em Letras.

O narrar e o lembrar em “Um cinturão”, de Graciliano Ramos, e “As cartas deitadas”, de Teolinda Gersão

Narration and remembrance in “Um cinturão”, by Graciliano Ramos, and “As cartas deitadas”, by Teolinda Gersão

Suelio Geraldo Pereira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1160>

RESUMO

Selecionamos como *corpus* desta pesquisa os contos “Um cinturão”, do escritor alagoano Graciliano Ramos, e “As cartas deitadas”, da conimbricense Teolinda Gersão, interpelando-os às noções de: narração e narrador; lembranças e memória. Para subsidiar a análise, recorreremos aos conceitos de memória, lembranças e reminiscências a partir dos textos de Candau (2016), Le Goff (1990), Pollak (1989; 1992) e Ricœur (2007); e, também, nas reflexões sobre a instância do narrador e a ação de narrar, a partir das produções de Genette (2017) e Benjamin (2012). Analisando os dois contos, com foco nas suas estruturas estético-narrativas, constatamos que, em ambos, as noções de narração e narrador, bem como as de lembranças e memória, estão presentes na tessitura textual, promovendo um processo de recuperação e de manipulação, isto é, de “iluminação” de alguns acontecimentos, lugares, pessoas e objetos relevantes aos sujeitos narrativos, como formadores da sua memorável existência.

PALAVRAS-CHAVE: Narrar; Lembrar; Memória; Graciliano Ramos; Teolinda Gersão.

ABSTRACT

For the present analysis, the corpus consists of two short-stories: “Um cinturão”, by Graciliano Ramos, and “As cartas deitadas”, by Teolinda Gersão. The objective is to confront the texts with the notions of narration and narrator, remembrances, and memory. The analysis is supported by the concepts of memory, remembrances, and reminiscence in light of Candau (2016), Le Goff (1990), Pollak (1989, 1992), and Ricœur (2007), and also by the reflections on the instance of the narrator, as well as the act of narrating, in view of Genette (2017) and Benjamin (2012). The analysis focuses on the aesthetic and narrative structures of the short-stories. Noticeably, both texts have shown that notions of narration and narrator, remembrances and memory are intertwined in their textual composition. So, both texts promote a process of recovery and manipulation: these texts illuminate and clarify some important events, places, people and objects for the subjects of the narratives, as an aspect that builds your memorable existence.

KEYWORDS: Narration; Remembrance; Memory; Graciliano Ramos; Teolinda Gersão.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, apresentaremos algumas considerações a respeito dos conceitos de “narração”, “narrador”, “lembranças” e “memória”, que perpassam os contos “Um cinturão”¹, do escritor alagoano Graciliano Ramos, e “As cartas deitadas”, da conimbricense Teolinda Gersão.

Inicialmente, a fim de analisarmos e compararmos os dois contos, relacionaremos algumas noções sobre memória, ponto de partida fundamental para compreendermos como algumas lembranças impregnam a consciência individual. Na sequência, abordaremos o

¹ “Um cinturão” integra o livro *Infância* (2012) como um dos seus capítulos. Porém, neste estudo, ele será denominado e analisado como um conto.

narrador e a narração de lembranças como pontos de análise nos contos de Ramos e Gersão.

Para isso, consideraremos, em ambos os contos, que os narradores em primeira pessoa – conforme descreve Vladimir Nabokov (2014) – vasculham a adolescência e “a infância (que é a coisa mais próxima do prazer de examinar a própria eternidade)”, vislumbrando “uma série de flashes espaçados, com os intervalos entre eles diminuindo aos poucos até se formarem claros blocos de percepção, fornecendo à memória um apoio escorregadio” (Nabokov, 2014, p. 20).

Ainda em relação ao narrador, vale destacar que ele é bastante semelhante nos dois contos. Isso, porque, essencialmente, ambas as histórias são contadas por narradores adultos a partir de um tempo-espaço presente, resgatando acontecimentos, lugares, objetos e personagens singulares, que tanto marcaram a subjetividade no passado quanto marcam presença na narração, conforme podemos observar em “Um cinturão” – “onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo” (Ramos, 2012, p. 35) –, comparando a passagem da obra com outro momento de “As cartas deitadas”: “é possível, como já disse, que saber ou não lhe seja indiferente – tudo isto se passou há muito tempo e não é remediável. Mas nada na vida é remediável, creio que ambos tivemos ocasião de aprender isso entretanto” (Gersão, 2002, p. 175).

Em um último momento da nossa pesquisa, demonstraremos que o narrar e o rememorar são atos de criação e de organização do passado, das lembranças, além de um “trabalho de reconstrução de si mesmo [...] e [das] suas relações com os outros” (Pollak, 1989, p. 13), isto é, um trabalho de construção do sujeito, na sua individualidade, que “ordena acontecimentos que balizaram [a sua] existência” (Pollak, 1989, p. 13). Para tanto, sobre as definições de memória, lembranças e reminiscência, apoiar-nos-emos nas visões de Candau (2016), Le Goff (1990), Pollak (1989; 1992) e Ricœur (2007). Já quanto à

narração e ao narrador, partiremos das percepções de Genette (2017) e Benjamin (2012).

A MEMÓRIA COMO CAPACIDADE PARA IMAGINAR E RECONSTRUIR LEMBRANÇAS

A memória é uma faculdade de quase todo indivíduo, exceto daqueles que possuem alguma doença – *pathos* – desestabilizadora da capacidade de “referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua” (Rossi, 2010, p. 15).

O vocábulo memória – que, na Grécia Antiga, estava relacionada ao passado – advém do substantivo *mnéme*, que significa “memória” e está atrelado ao desejo de lembrar (*mnáomai*). Para os gregos, a importância de se lembrar era tanta, que o termo até ganhou ares de divindade, pois se referia à deusa *Mnemosine* ou *Mnemósine* – em grego: *Mνημοσύνη*, e em transliteração: *Mnemosýne* –, mãe das Músas, aquela que protege as artes, a história e serve de inspiração para os poetas.

Assim, de acordo com Aristóteles, a memória – que, como a imaginação, pertence à mesma parte da alma – “é uma coleção ou uma seleção de imagens, com o acréscimo de uma referência temporal” (Aristóteles *apud* Rossi, 2010, p. 15-16). Já para Jacques Le Goff (1990), a memória é uma propriedade, que conserva certas informações, e “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 1990, p. 424).

Integrada a esse contexto, em seus processos, a memória comporta um traço de “atualização”, que podemos denominar “reminiscência” (em grego: *μνήμη δε ανάμνησιν*). Isto é, uma “*anamnēsis* (...), a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação, *recollection*” (Ricœur, 2007, p. 24). Ou, ainda, a “capacida-

de de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido” (Rossi, 2010, p. 15) pelo indivíduo, seja consciente, seja inconscientemente.

Nesse sentido, acercando-nos dos argumentos de Joël Candau (2016), a memória não é apenas um arquivo ou uma coleção de “vivências”, que cada ser armazena fixa e imutavelmente. Ao contrário, é uma:

[...] reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo: ‘a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele’. A ideia segundo a qual as experiências passadas seriam memorizadas, conservadas e recuperadas em toda sua integridade parece ‘insustentável’ (Candau, 2016, p. 9).

Tal perspectiva suscita uma pergunta: o que rememoramos? Ou melhor, o que reivindicamos à memória por meio das reminiscências? Pois, se o viver é um transcurso no tempo, em que cada estado muda – em razão do momento seguinte advir sobre o anterior, em uma passagem que transforma tudo em passado –, torna-se compreensível o fato de que algumas lembranças adquiriram certa importância frente às outras, fazendo “parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificarem (em) função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala” (Pollak, 1992, p. 201). Logo, significa dizer que as lembranças adquirem relevância devido ao desejo ou à vontade de o narrador, no instante mesmo da enunciação, resgatá-las por meio das reminiscências.

Assim, uma vez que escavamos a memória por meio das reminiscências, evocamos aquilo que está, segundo Candau (2016), no campo do memorável, onde se encontram os conteúdos que oferecem uma

matéria ao pensamento, isto é, as lembranças de “acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, (e que) podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos” (Pollak, 1992, p. 202). No entanto, o memorável – longe de ser simplesmente um passado registrado ou um conjunto em um repositório – é um “saber no presente”, que o sujeito opera por interpretações. O que nos faz retornar a Aristóteles e à sua visão, segundo a qual a memória faz parte do mesmo “lugar” da imaginação na alma humana (Aristóteles *apud* Rossi, 2010, p. 15).

Por sua vez, Paul Ricœur, no capítulo “Memória e imaginação”², aborda a questão de a memória – reduzida à rememoração – atuar no circuito da imaginação. Para o autor, segundo o viés de determinados filósofos, “parece, mesmo, que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo do tornar-se-imagem” (Ricœur, 2007, p. 26). Desse modo, as lembranças não são o “acontecimento” em si, que ficou no passado, mas uma imagem – *imago mundi* –, uma elaboração que se faz do passado; uma memória que lê a memória original oriunda da experiência (fato) *per si*.

Todavia, para não instaurarmos uma confusão entre os termos “lembranças” e “memória”, esclarecemos que as lembranças constituem a memória, mas não são a memória propriamente dita. No referido sentido, precisamos distinguir que, no campo da linguagem, a memória está no singular enquanto capacidade e efetuação. Já as lembranças estão no plural, ou seja, temos algumas lembranças, algumas imagens de acontecimentos passados. As lembranças, portanto, precipitam-se no limiar da memória manifestando-se:

² Cf.: Ricœur (2007).

[...] isoladamente, ou em cachos, *de acordo com relações complexas atinentes aos temas ou às circunstâncias*, ou em sequências mais ou menos *favoráveis à composição de uma narrativa*. Sob esse aspecto, as lembranças podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um *fundo memorial*, com o qual podemos nos deleitar em estados de devaneio vago (Ricœur, 2007, p. 41, grifo nosso).

Dessa forma, as lembranças precipitadas no limiar da memória, isoladamente ou em cachos, podem apresentar-se favoráveis a uma composição narrativa, como expôs Ricœur (2007), entendimento que precisamos ter em mente ao examinarmos os contos de Graciliano Ramos e Teolinda Gersão. Isso, porque há nessas narrativas uma sequência de lembranças sobre acontecimentos, personagens ou pessoas, objetos e lugares, que são ordenados e manipulados pelos narradores em acordo a um tema ou às circunstâncias do momento de reevocação.

Não podemos esquecer, também, que os processos mencionados ocorrem em narrações que são (re)criação, principalmente em razão da aptidão humana de colocar o passado a distância, num:

[...] distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à representação de si (Candau, 2016, p. 71).

Dadas essas considerações iniciais, adentremos agora, propriamente, na análise sobre as lembranças narradas em “Um cinturão” e “As cartas deitadas”. Entretanto, é bom deixar claro que o conto de Graciliano Ramos foi objeto de variadas leituras e análises críticas. Muitos estudiosos até hoje já se debruçaram sobre o seu texto e destacaram diferentes características, a ver: a infância; a injustiça;

a forma narrativa; a violência etc. Todavia, neste estudo, queremos realçar o seu tom memorialístico: o das lembranças infantis que são recuperadas pelo narrador adulto por meio de um processo de reelaboração narrativa. Fato este que o relaciona diretamente com o conto de Teolinda Gersão, no qual também encontramos um sujeito adulto, que escreve/verbaliza alguns episódios da sua juventude como uma forma para compreendê-los.

NARRANDO LEMBRANÇAS EM “UM CINTURÃO” E EM “AS CARTAS DEITADAS”

O texto “Um cinturão”, escrito por Graciliano Ramos, foi publicado em jornais, revistas e suplementos literários, no Rio de Janeiro e em Lisboa, aproximadamente entre os anos de 1938 e 1944. Porém, somente em 1945, o autor organizou e publicou a obra *Infância*, impressa pela editora José Olympio. Obra essa com uma estrutura fechada, bem definida e com capítulos interdependentes: cada um funciona bem, tanto se lidos isoladamente como se lidos sequencialmente (tal qual se leria um romance).

De maneira concisa, a história de “Um cinturão” é o esforço de um narrador-adulto para evocar as lembranças de uma surra, desferida por seu pai com um cinturão, quando esse narrador-adulto ainda era criança. Nas palavras irônicas do narrador, a ocorrência “foi (...) o primeiro contacto que tive com a justiça” (Ramos, 2012, p. 37). Isso, porque a surra com o cinturão não apenas marcou o corpo de criança, mas também a memória, embora à época, quando menino, ele não soubesse que tinha sido réu e que a ocorrência tinha sido um julgamento.

De acordo com Antonio Candido (2006, p. 87), o episódio do cinturão, “já famoso na literatura brasileira, que lhe ocasionou o castigo injusto, simboliza as raízes do seu trato com a norma social”. O referido conto também é um dos mais lembrados em *Infância*, porque traduz de modo mais evidente o terreno fértil no qual o au-

tor estreitou pontes entre o autobiográfico e o ficcional, conferindo a “Um cinturão” o fato de, a partir dele, ter sido gerada uma ampla fortuna crítica; pois, ao resgatar as lembranças do castigo imerecido, recebido na infância, o narrador:

[...] parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa; restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, ‘sublimações’, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, ‘vida sonhada’, ancoragens, interpretações e reinterpretaciones constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa (Candau, 2016, p. 71).

Ordenar, tornar coerentes as lembranças da vida que julga significativas e descrevê-las é o que também realiza o narrador de “As cartas deitadas”, escrita por Teolinda Gersão. Na narrativa dessa autora, as lembranças são feitas em uma carta dirigida ao filho dos ex-paiões da mãe dele (do narrador), o “Caro Senhor”.

Basicamente, o enredo de “As cartas deitadas” circunscreve as reminiscências de um adulto sobre acontecimentos, lugares, objetos e personagens da adolescência. Tais lembranças são recuperadas e expressas em uma carta, que não tem a pretensão de ser uma confissão ou uma busca pelo perdão, mas um meio para expor a verdade³: “de qualquer modo, acho que a verdade é superior à ignorância ou à men-

³ Porém, devemos desconfiar desta afirmação do narrador, pois, como dizem, um bom leitor é aquele que desconfia de tudo que lê, que sempre “levanta a cabeça” e interroga, ou melhor, que faz uma leitura que é “ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre” (Barthes, 1988, p. 40).

tira, e que o senhor tem direito à verdade, sobretudo no que lhe diz respeito” (Gersão, 2002, p. 175).

É interessante notar, nos dois contos, como os narradores – no instante presente dos atos de narrar e de escrever – apropriam-se de significativas lembranças, trazendo-as à tona em histórias, que não se fiam tão somente em:

[...] transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 2012, p. 221).

Analogamente às reflexões de Walter Benjamin, podemos afirmar, então, que, nos contos de Graciliano Ramos e Teolinda Gersão, vislumbramos um “narrador artesão”, que trabalha a argila da memória. Processo esse que modela as lembranças, tecendo tentativas para “pronunciá-las”, haja vista que os narradores jogam com a distância e com a perspectiva, podendo:

[...] fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de forma mais ou menos direta e parecer assim [...] se situar numa maior ou menor *distância* daquilo que se narra; [...] (ele) pode também escolher regular a informação que dá, [...] parecendo então tomar em relação à história [...] tal ou qual *perspectiva* (Genette, 2017, p. 233, grifo autor).

Outro ponto a destacar é que, como nos dois textos aqui examinados os narradores estão em primeira pessoa, a aproximação com os fatos narrados torna-se ainda maior, principalmente, porque “o narrador transmite uma vivência” pessoal, focando a “ação de dentro dela” (Santiago, 2002, p. 44).

A fim de ilustrar um exemplo, em “Um cinturão” – devido ao fato de o narrador enunciar suas lembranças em primeira pessoa –, podemos afirmar que há a “eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou frases de transição” (Cortázar, 2006, p. 157). Isso, porque predominam referências como: “as *minhas* primeiras relações com a justiça”; “*eu* devia ter quatro ou cinco anos”; “*batiam-me* porque podiam bater-*me*”; “*meu* pai dormia na rede armada”; “*tentei* ansiosamente fixar-*me* nessa esperança frágil”; “situações deste gênero constituíram as maiores torturas da *minha* infância, e as consequências delas *me* acompanharam”; “a horrível sensação de que *me* furam os tímpanos com pontas de ferro”; “*achava-me* num deserto”; “*agora* esvaziava os pulmões, movia-*me*, num desespero”; “*tive* a impressão de que ia falar-*me*”; “e ali *permaneci*, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra” (Ramos, 2012, p. 33-37, grifo nosso).

Os trechos desse capítulo de *Infância*, por ora mencionados, oferecem ao leitor a amostra de um jogo entre o tempo narrado (no período em que o narrador era menino e experiencia o fato que, depois, viria tornar-se lembrança) e o instante mesmo da narração (quando o narrador, já adulto, utiliza-se recorrentemente do uso de pronomes, a fim de atestar a sua participação nos fatos por ele lembrados).

De modo similar, em “As cartas deitadas”, também há o projetar das lembranças, que parte do atual narrador-adulto em busca do seu eu juvenil, para resgatar o que está sendo narrado. Percebemos isso nos trechos: “*escrevo* estas duas palavras e *recordo-me*”; “*cedo me* acostumei a esse facto”; “esses comboios fizeram parte da *minha* infância”; “*eu* também *achava* que vocês não eram felizes, e muitas vezes *me perguntava* porquê”; “*eu* tinha ido dois ou três dias antes, de comboio”; “[...] era o *meu* último Verão em São Martinho”; “*lembro-me* da sua aflição, nessa altura, por não poder

sair de casa”; “*eu não podia ler aquela carta*”; “[...] a *minha* decisão estava tomada”; “*rasguei a carta em vários pedaços [...], e deitei-a num recipiente de papéis*”; “*eu não estava às ordens de ninguém*”; “e agora que lho disse, *não tenho* mais nada a ver consigo” (Gersão, 2002, p. 161-176, grifo nosso).

Se refletirmos sobre os trechos transcritos, observamos o predomínio explícito do pronome “eu” – que opera na regulação da distância – como uma maneira de expressar “a segurança do eu e da identidade, com a experiência do domínio da realidade” (Pollak, 1992, p. 214). Desse modo, teríamos aí, então, o “estilo cronológico”.

Segundo Michael Pollak, existem três estilos que um indivíduo pode empregar para relatar as suas lembranças e estes são: o factual, o temático e o cronológico. Este último seria o “pensar em si próprio em termos de duração, de continuidade, e situar-se em termos de início e fim” (Pollak, 1992, p. 213). Em outras palavras, o pensar em si próprio segue uma duração, uma continuidade nas lembranças, em um arranjo cronológico que as interliga, prolongando as reminiscências. Além disso, o estilo de relato, que segue uma cronologia, é “fortemente correlacionado com a presença de uma socialização política” (Pollak, 1992, p. 213), presença essa que percebemos no narrador de “As cartas deitadas”.

Se atentarmos agora para os acontecimentos, que, como descreve Michael Pollak (1992), são um dos elementos constitutivos da memória, teremos, em “As cartas deitadas”, um narrador que lembra, essencialmente, os momentos do:

[...] último Verão em São Martinho, porque a sua mãe tinha falado com a minha. Eu ia fazer catorze anos em Novembro, e, no Verão seguinte, estaria na altura de começar a ter férias diferentes, com mais independência (Gersão, 2002, p. 168).

Somado a isso, o narrador lembra, também, da ocasião em que Filomena “deita” cartas, para “atravessar o destino”, e do episódio em que recebe a ordem de entregar a carta para Helene, mas não a entrega: “então, quando eu ia casualmente a passar no corredor, a porta do seu quarto entreabriu-se e o senhor disse-me, o mais baixo que pôde: vai levar esta carta a Helene. Fechou a porta, sem me dar tempo a responder-lhe” (Gersão, 2002, p. 172).

Já em “Um cinturão”, a lembrança circunscreve, principalmente, o acontecimento da agressão que o narrador-menino recebe por meio do pai, que lhe desfere uma surra, usando um cinturão. Porém, isso não impede que os flashes luminosos da rememoração resvalém para: “certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas” (Ramos, 2012, p. 33).

De acordo com Pollak (1992) e, também, segundo Joël Candau (2016), objetos e lugares são, igualmente, elementos que corporificam a memória como lembranças que formam e marcam o indivíduo. Quanto aos objetos, percebemos a presença de alguns que são carregados de significados nos dois contos.

No texto de Graciliano Ramos (2012), temos o cinturão, o “infame objeto” buscado pelo pai que lhe gritava, ordenando: “onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo” (Ramos, 2012, p. 35). Por outro lado, no conto de Teolinda Gersão, o objeto marcante é a carta, ou melhor, as cartas que, no texto, surgem de diversas formas: é a carta que o narrador não entrega a Helene, “rasguei a carta em vários pedaços, de modo a que ninguém pudesse lê-la, e deitei-a num recipiente de papéis” (Gersão, 2002, p. 173); são as cartas de tarô, que tia Filomena deita para “saber o futuro”; e, enfim, a carta que o próprio narrador escreveu ao “Caro Senhor”, para encerrar o “ponto em comum”, que os mantinha ligados. Aliás, é também por meio da estrutura aparente de uma carta que o leitor lê o conto de Teolinda Gersão.

No que diz respeito à perspectiva do lugar, enquanto elemento que também concretiza a memória resgatada, nas palavras de Candau (2016), ele funciona como um “lugar-refúgio privilegiado para a lembrança. (...) um espaço de isolamento entre si e os outros, como um primeiro envelope que informa alguma coisa de sua identidade” (Candau, 2016, p. 158).

Em “Um cinturão”, por exemplo, a sala em que acontece a cena, na qual o pai surra o narrador-menino, funciona como um espaço-símbolo de memória, na medida em que o narrador “nos vai aproximando lentamente do que conta” (Cortázar, 2006, p. 158), prendendo o leitor em um ritmo ora tenso, ora embotado em que tudo transcorre na lentidão dos gerúndios. Constatamos tais aspectos, como no trecho a seguir, em que o narrador-menino referencia a sala como sendo:

[...] enorme. Tudo é nebuloso. Paredes *extraordinariamente* afastadas, rede *infinita*, os armadores *longe*, e meu pai acordando, levantando-se de mau humor, batendo com os chinelos no chão, a cara enferrujada. Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência (Ramos, 2012, p. 34, grifo nosso).

Notamos que, na atmosfera criada e descrita, é “como se a memória do narrador, à medida que os fatos se aproximam, se tornasse ao mesmo tempo mais seletiva e mais monstruosamente amplificadora” (Genette, 2017, p. 159), tornando evidente um presságio de que algo inevitável estava prestes a acontecer: a surra. Desse modo, diante de uma recordação doída, oriunda de uma injustiça sofrida, a sensibilidade do narrador avoluma a brutalidade, o acontecimento e o espaço. Nesse sentido, a “desnorteante injustiça com que trava conhecimento certo dia, por causa do cinturão paterno” (Candido,

2006, p. 72), é o centro a partir do qual parte todo o senso de (in)justiça do narrador-adulto.

Já em “As cartas deitadas”, o lugar de memória é predominantemente a casa de verão em São Martinho, com os ambientes do entorno:

queria assegurar-me de que tudo lá estava, e de que o ano que passara não tinha trazido alterações à rua dos cafés e do casino, às salas escuras onde jogávamos bilhar e matraquilhos, às esplanadas com guarda-sóis, ao café de tábuas da praia (Gersão, 2002, p. 167).

Assim, esse espaço físico – composto pela rua dos cafés e do casino; pelas salas escuras de jogos de bilhar e matraquilhos; pelas esplanadas com guarda-sóis; pelo café de tábua de praias – era um “mundo” outro no qual o narrador se sentia livre, dono do sol, do mar, do vento, da praia. Espaço tão importante para o narrador, que a simples possibilidade de não poder revisitá-lo perturba-o ao ponto de não entregar a carta a Helene, como uma vingança justificada, conforme ele próprio declara:

afinal era o meu último Verão em São Martinho, e eu tinha de morder a mão que me fechava essa porta, tinha de vingar-me, por uma vez, de todas as afrontas – do meu lugar subalterno, da minha exclusão no vosso grupo (Gersão, 2002, p. 174).

Além de objetos, lugares e acontecimentos, tanto em “Um cinturão” quanto em “As cartas deitadas”, os autores incorporam às lembranças pessoais dos seus narradores alguns personagens importantes nas trajetórias de cada protagonista, como poderemos entrever, a seguir, nas rememorações expostas pelos dois contos.

No texto de Teolinda Gersão, emergem as figuras da mãe do narrador, os padrões e os filhos deles, sendo o mais relevante aquele a

quem o narrador endereça a carta, o “Caro Senhor”. Ganham ainda destaque: Helene, tia Filomena, entre outros nominados e não nominados, que aparecem ao longo do conto. De modo similar, Graciliano Ramos também faz uso de personagens que ancoram as lembranças do seu narrador-menino, sendo, além de “minha mãe, José Baía, Amaro, sinhá Leopoldina, o moleque e os cachorros da fazenda” (Ramos, 2012, p. 36), o seu pai o principal deles.

NARRAR E LEMBRAR (REMEMORAR): ATOS DE CRIAÇÃO

Se o narrador é aquele “que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (Benjamin, 2012, p. 240), ele é, igualmente, aquele que apenas permitiria tal luminosidade se houver antes um trabalho estético, um burilar naquilo que irá expor. Portanto, narrar e lembrar (rememorar) se equivalem no processo de criação e estilização da matéria-prima, pois:

[...] o fato de contar uma história não é apenas uma simples repetição, mas um real ato de criação: ‘é o processo de criação mesmo da história que cria a estrutura mnemônica que conterá a essência dessa história para o resto de nossa vida. Falar é recordar’. Essa reconstrução é tributária, por sua vez, da natureza do acontecimento memorizado, do contexto passado desse acontecimento e também daquele momento da recordação (Candau, 2016, p. 71, grifo nosso).

Nesse sentido, observamos essa “reconstrução tributária” de uma criação narrativa nos dois contos aqui estudados. Em “Um cinturão”, por exemplo, o esforço empregado pelo narrador – para além da maneira “simpática”⁴ de narrar – deve-se ao fato de ele tentar lembrar o que realmente aconteceu:

⁴ Para Antonio Candido (2006), em *Infância*, o esqueleto biográfico “quase se desfaz, dissolvido pela maneira de narrar, *simpática* e não objetiva, restando

não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz (...). O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos (Ramos, 2012, p. 35, grifo nosso).

Deparamo-nos, desse modo, com a influência da memória, que cria lacunas e nebulosidades na rememoração; ou, parafraseando Nabokov (2014), a *Mnemosine*⁵ é uma “garota” muito descuidada, que pode ser “seletiva e ranzinza”. Nesse sentido, a incapacidade da memória de resgatar completamente as lembranças é sanada pela imaginação, que engendra sensações e ações ao narrador, pois “frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la” (Candido, 2006, p. 70).

Assim, ao preencher lacunas na memória por meio da imaginação, visando expressar-se, o narrador marca presença “como fonte, fiador e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista (como ‘escritor’, segundo o vocabulário de Marcel Muller) e [...] como produtor de ‘metáforas’” (Genette, 2017, p. 238-239).

Em “Um cinturão”, o estilo e o uso das metáforas são marcas recorrentes de Graciliano Ramos. Na passagem que ilustra o momento da surra, por exemplo, o narrador-adulto recorre à elaboração linguística, criando figuras e imagens, a fim de retratar as sanções e a consciência naquele instante em que “a folha de couro” estava prestes a fustigar as costas da sua versão menino:

achava-me num deserto. A casa escura, triste; as pessoas tristes. Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruí-

apenas uns pontos de ossificação para nos chamar à realidade” (Candido, 2006, p. 70).

⁵ Deusa ou titânide que personifica a memória na mitologia grega.

nas mal-assombradas. Cerravam-se as portas e as janelas, do teto negro pendiam teias de aranha (Ramos, 2012, p. 36, grifo nosso).

Já os processos de organizar, analisar e comentar as lembranças em permeio à realização de um estilo, criando a narrativa, são notórios no conto de Gersão (2002). Em “As cartas deitadas”, o trânsito promovido pelo narrador-adulto – pois é ele quem escreve a carta-conto em meio a acontecimentos, tempos e personagens da infância, adolescência, entremeando lugares, épocas e momentos vários – comprova que os fenômenos da memória, tanto em aspectos biológicos quanto nos psicológicos, não são mais do que resultados de sistemas dinâmicos de manipulação e de (re)criação.

Observamos, desse modo, que, na medida em que uma narrativa – ancorada pela imaginação – reconstitui, maneja e se apropria da memória de um sujeito, ela imputa uma marca significativa de identidade pessoal na trama que constrói. Como demonstra os trechos abaixo destacados de “As cartas deitadas”:

interrogava-me, assim, se haveria dois mundos, dois códigos, dois conceitos de certo e de errado, de bem e de mal, de acordo com quem os praticava, e parecia-me encontrar sempre uma resposta afirmativa. Como se fôssemos comboios, correndo sobre carris diferentes. Senti isso, algumas vezes, sem palavras, quando brincava convosco com os comboios elétricos, oferecidos num Natal pelo vosso tio Leopoldo. Esses comboios também fizeram parte da minha infância. Sabia onde estavam arrumados, [...]. Sabia armá-los tão bem como vocês, e não menos depressa. Mas não escolhia o dia nem a hora de brincar com eles, eram sempre vocês que decidiam. [...] Vocês eram os donos, acabei por entender. Ou, provavelmente, era o que a minha mãe dizia. Os donos da casa onde ela trabalhava (Gersão, 2002, p. 162-163, grifo nosso).

No entanto esse ano ia ser diferente: *era o meu último Verão em São Martinho, porque a sua mãe tinha falado com a minha*. Eu ia fazer catorze anos em Novembro, e, no Verão seguinte, estaria na altura de começar a ter férias diferentes, com mais independência, disse a sua mãe. Talvez uma colônia de férias da Mocidade Portuguesa, o se-nhor ia recomendar-me, seria ótimo para mim, e já *um treino antecipado para a vida militar, pois esse era o melhor dos futuros para quem não tinha outros recursos*, o se-nhor poderia também recomendar-me, quando chegasse a altura. A minha mãe ouvia sem comentários, pronta a aceitar esses argumentos como a voz da razão e da sabedoria.

Seria eu a perceber, e não ela, que *o meu tempo convosco acabara*. Até aí, *visto de fora, eu podia ainda quase pertencer ao grupo*. (Gersão, 2002, p. 168, grifo nosso).

Portanto, os atos de narrar e de lembrar, tanto no texto de Graciliano Ramos quanto no de Teolinda Gersão, são “efeitos de iluminação’ narrativos”, em que “o locutor ilumina episódios particulares de sua vida, deixando outros na sombra” (Candau, 2016, p. 76). Em outras palavras, são a ordenação e a manipulação do passado, pois o resgate das lembranças se dá no momento e em acordo com o presente do narrador, por um trabalho estético de criação narrativa, ou mediante uma focalização, que “se define em relação à sua informação presente de narrador” (Genette, 2017, p. 274).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um processo de recuperação e de manejo das lembranças, no qual a memória traz à tona acontecimentos, lugares, pessoas e objetos, os contos “As cartas deitadas” e “Um cinturão” apresentam uma estrutura narrativa parecida, que expõem fragmentos, parce-

las ímpares da infância e da adolescência dos narradores adultos de cada história.

Por meio de uma “narração simpática” e irônica, o narrador de Graciliano Ramos retoma, em “Um cinturão”, a experiência da infância, quando recebe uma surra de cinturão. Suplício esse que, “por muito prolongado que tenha sido, não [se] igualava a mortificação da fase preparatória: o olho duro a magnetizar-me, os gestos ameaçadores, a voz rouca a mastigar uma interrogação incompreensível” (Ramos, 2012, p. 36-37).

Como bem observa Antonio Candido, a narração de Graciliano Ramos é repleta de um “sentimento de humilhação e machucamento. Humilhação de menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados” (Candido, 2006, p. 71), ao ponto de a experiência e as lembranças, originadas a partir do fato, terem se tornado cicatrizes permanentes na identidade.

Por outro lado, Teolinda Gersão, ao incorporar um narrador masculino em primeira pessoa, confessa a sua força para criar e narrar histórias, elaborando “ficções que se constroem por entre labirintos, escombros e ruínas, a fim de conceder um novo sentido ao que se vê e ao que se narra” (Santos, 2012, p. 199). Desse modo, no passeio pelas lembranças do narrador de “As cartas deitadas”, a autora retrata as características de um tempo, de um espaço e de uma sociedade referente a Portugal.

Portanto, ambas as narrativas de memória aqui analisadas colocam “em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o (...) passado para inventariar não o vivido (...), mas o que fica do vivido” (Candau, 2016, p. 71), ou, ainda, aquilo que se imagina ter vivido.

Assim, com extrema maestria, ao “dominarem” o passado – por meio de lembranças capturadas sob o esteio da imaginação, da criação e da recriação da memória –, Teolinda Gersão e Graciliano Ramos construíram narrações, nas quais o “padrão diamantino da arte e os músculos da memória sinuosa se combinam num movimento forte e flexível” (Nabokov, 2014, p. 244) de estilos singulares, belos e indiscutivelmente atemporais.

RECEBIDO: 26/08/2023

APROVADO: 25/11/2023

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GERSÃO, Teolinda. As cartas deitadas. In: GERSÃO, Teolinda. *Histórias de ver e andar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. p. 159-176.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.
- NABOKOV, Vladimir Vladimirovich. *Fala, memória: uma autobiografia revisitada*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 1 jan. 2022.

RAMOS, Graciliano. Um cinturão. *In*: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 33-37.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: UNESP, 2010.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 44-60.

SANTOS, Jane Rodrigues dos. *Histórias de ver e narrar: um estudo comparado da obra de Teolinda Gersão*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/7771>. Acesso em: 28 dez. 2021.

MINICURRÍCULO

SUELIO GERALDO PEREIRA é Doutorando em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), com bolsa FAPEMIG. Mestre em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela mesma instituição de ensino, com bolsa CAPES nível II. É membro do grupo de estudos Bakhtin e a Literatura, coordenado pela professora Doutora Vera Lopes da Silva (PUC Minas), e um dos organizadores da coletânea de escritos acadêmicos *No entorno da literatura: reflexões acadêmicas* (2022), publicado pela Editora Fi. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5539-1446>.

Ana Margarida de Carvalho: a palavra que não teve fim

Ana Margarida de Carvalho: the no-ending word

Carlos Henrique Fonseca

*Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira
(CAp-UERJ)*

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1300>

RESUMO

Ana Margarida de Carvalho é um dos nomes da ficção portuguesa contemporânea que mais se tem destacado, sendo galardoada com o Grande Prémio de Romance e Novela APE em 2013 e 2016 e com o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco em 2017. Tomando como *corpus* privilegiado o seu primeiro romance, *Que importa a fúria do mar* (2019b), o presente trabalho tem o objetivo de analisar como a relação entre Literatura, História e Memória propõe um constante rigor crítico ao longo da narrativa. Partindo do apoio teórico-crítico de Didi-Huberman (2011; 2019), Walter Benjamin (2012), Márcio Seligmann-Silva (2022), Aleida Assmann (2011), além de outros teóricos e ensaístas, pretende-se refletir, principalmente, sobre os seguintes aspectos: como a ficção recupera, pelo discurso de Joaquim, uma galeria de memórias que foram silenciadas pela violência do Estado Novo português e como a experiência amorosa do personagem pode ser uma via de *resistência* contra a barbárie de um esquecimento imposto por tentativas de apagamento, promovendo uma *outra* forma de se compor e experienciar a *memória cultural* em nosso devir histórico-social.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, História e Memória; Ana Margarida de Carvalho; Memória cultural.

ABSTRACT

Ana Margarida de Carvalho is one of the names in contemporary Portuguese fiction that has stood out the most, being awarded with 2013's and 2016's Grande Prémio de Romance e Novela APE and 2017's Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco. Choosing as a privileged *corpus* his first novel, *Que importa furia do mar* (2019b), this paper aims to analyze how the relationship between Literature, History and Memory proposes a constant critical rigor throughout the narrative. Based on the theoretical-critical support of Didi-Huberman (2011; 2019), Walter Benjamin (2012), Márcio Seligmann-Silva (2022), Aleida Assmann (2011), in addition to other theorists and essayists, we intend to reflect, mainly, on the following aspects: how fiction recovers, through Joaquim's speech, a gallery of memories that were silenced by the violence of the Portuguese Estado Novo and how the character's love experience can be a path of *resistance* against the barbarity of an oblivion imposed by attempts at erasure, promoting *another* way of composing and experiencing *Cultural Memory* in our historical-social becoming.

KEYWORDS: Literature, History and Memory; Ana Margarida de Carvalho; Cultural Memory.

[...]

Eu deixo aroma até nos meus espinhos,
ao longe, o vento vai falando em mim.

E por perder-me é que me vão lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim (Meireles, 2020, p. 124-125).

Confesso que a última estrofe de “4º motivo da rosa”, poema de Cecília Meireles e epígrafe deste texto, sempre me comoveu. Afinal, a voz poética, assumindo-se como flor e em evidente diálogo com o leitor, enuncia um discurso que permite a seguinte reflexão: a inexorabilidade de uma vida não corresponde, necessariamente, a uma perda total. Algo resiste, e penso que a esse algo podemos dar o nome de *memória*. Ainda a respeito da epígrafe, o jogo proposto entre

“perder” e “lembrar”, entre “desfolhar” e “não ter fim”, faz com que o leitor se depare com um movimento ondulatório que também é o da História e seus fluxos de memória e esquecimento – recuperando Didi-Huberman, “a história (*sic*) é um mar: forma de dizer que, nela, a agitação nunca tem fim. Ou melhor, que ela é, incessantemente, *agitação*. Há ciclos e latências. Enfim, movimentos. Há maré alta e maré baixa, tempestades e períodos de calmaria” (2019, p. 123).

Penso que essa imagem também faz jus ao exercício literário presente no romance de Ana Margarida de Carvalho, *Que importa a fúria do mar* (2019b). Livro que apresenta certas tendências que irão reverberar na obra posterior da autora, de maneira que não julgo ser errôneo defender que esse romance é *germinal*¹, o leitor se depara com Eugénia, jornalista que tem a tarefa de fazer uma matéria sobre os sobreviventes do Tarrafal e que, a princípio, não demonstra qualquer tipo de comoção a respeito da memória a ser evocada pelo discurso do entrevistado, Joaquim: “tirem-me daqui. Querem fazer uma reportagem sobre os sobreviventes do Tarrafal? Vamos a isso, fazer e andar. Sair daqui para fora o quanto antes” (Carvalho, 2019b, p. 27). Joaquim, no entanto, não enuncia somente os horrores da repressão, mas também se mantém fiel à crença de que “será a imagem/esperança de Luísa que manterá *em sobrevida* não só Joaquim, mas também toda uma comunidade de excluídos, reunidos à força na experiência genocida do Tarrafal” (Figueiredo, 2023). Ao longo do romance, Eugénia será sensibilizada por essa evocação da experiência amorosa, ao pon-

¹ A recorrência à intertextualidade, o discurso metaficcional e a intersecção entre Literatura, História e Memória, para citar apenas algumas tendências, são presentes nos outros dois romances de Ana Margarida de Carvalho – *Não se pode morar nos olhos de um gato* (2016) e *O gesto que fazemos para proteger a cabeça* (2019a) –, bem como em seus dois livros de contos: *Pequenos delírios domésticos* (2017) e *Cartografias de lugares mal situados (10 contos da guerra)*, de 2021.

to de ser despertado nela um amor por esse senhor, retirando-a de um torpor que despreza o valor da memória. Portanto, não é involuntário que, desde o começo da narrativa, as cartas de amor que Joaquim escrevera a Luísa tenham a sua importância evidenciada:

mãos de cascos, um cérebro mais visual do que os olhos. Nunca me meti a escrever. Mas leio.

E li. O endereço meio desbotado que constava no molho de cartas. Ao portador destas cartas se roga o encarecido favor de as entregar à menina Maria Luísa Fradinho. Aldeia de Vale de Éguas, Mari-nha Grande. Assinado: Joaquim da Cruz, 27 de Fevereiro de 1934. E inverti a minha marcha para o depositar no devido paradeiro. Por isso me insurjo contra esta exclusão, lá por ser feio, rude e ter estes dois olhos de cágado, ao fundo das lentes de aquário.

[...] Vejo-me confinado ao canto do rodapé, à exclusão de um prólogo (ou lá o que isto é...), que ao mesmo tempo inclui e exclui, em estado de ambivalência nesta oscilante condição de progredir da narrativa, que, estando dentro, estou de fora do romance, sem porta nem sequer janela de espreitar lá para dentro (Carvalho, 2019b, p. 15-16).

O trecho anterior revela algumas vias pelas quais o romance percorrerá. Para além de destacar a importância presente nas cartas de Joaquim, enfatizando a experiência amorosa como meio de resistir a um apagamento da memória, esse narrador homodiegético, em evidente exercício metaficcional, também destaca o ato de leitura. Se, por um lado, tal movimento pode ser encarado como um meio de manter a coesão da narrativa (afinal, se não tivesse encontrado as cartas, haveria um prejuízo na orquestração feita no desfecho do romance); por outro, aponta para a importância da leitura como um meio de lutar contra o esquecimento, já que o seu discurso, a todo momento, advoga a seu favor, afirmando que não é justo que ele seja excluído do conjunto romanesco e que a sua voz se faça presente

apenas nessa espécie de prólogo – ou, melhor dizendo, de *pórtico* –, excluindo-o do restante da história. No entanto, ao destacar a sua insatisfação, a narrativa trapaceia os seus próprios meandros e, *enviesadamente*, alguma memória permanece desse anônimo narrador homodiegético. O destaque é dado às cartas porque são elas que, também, enfatizam a ideia da escrita como elemento primordial na luta contra o esquecimento:

foi através do lápis que Joaquim verteu o seu melhor sangue. (...) Muito suou para poder escrever a Luísa. Suportou insultos, privações, desdém, castigos, troça... Esta tarefa sugou-lhe as energias durante os meses de prisão, tomou-lhe de assalto todos os sentidos, depois de a guarda ter arrebatado os revoltosos do 18 de Janeiro da Marinha Grande. (...) Mais apaziguado, com as ideias a ganharem o foco da lucidez, com a audição restabelecida, Joaquim pode fazer todo o seu percurso de catábase, de regresso sobre os seus próprios passos, com todas as cautelas, para não pisar nenhuma mina no caminho.

(...) Era preciso, era urgente que Luísa as lesse, que percebesse que os levavam para Lisboa e depois para um desterro insalubre, numa insularidade a duplicar, algures em Cabo Verde.

Não importava, haveria de sobreviver, o essencial era que ela soubesse, que, mesmo com o mar pelo meio, ele continuaria ligado a ela, para sempre (Carvalho, 2019b, p. 47-49).

O exercício de escrita é, portanto, uma extensão do corpo de Joaquim: a grafia se torna sangue porque há, nesse gesto, uma potência que permite que o texto seja a memória não apenas do amor sentido pelo personagem, mas também dos horrores igualmente experienciados pelos companheiros que sofriam o jugo de um governo repressor. Há de se lembrar que as prisões, as torturas, a barbárie instaurada e instituída pelo Estado Novo português não estão longe de um genocídio, e que “déspotas genocidas apostam no poder

do memoricídio como indulto contratado de antemão para garantir a impunidade dos seus atos. Negacionismo, apagamento e genocídios andam sempre de mãos dadas” (Seligmann-Silva, 2022, p. 18). É interessante notar também que o ato de escrita está associado ao movimento de “catábase”, descida ao submundo. Ao escrever para Luísa, Joaquim não mergulha no Lete, o rio do esquecimento – ou seja, não permite que o discurso de suas memórias seja apagado pela repressão. Logo, escrever fundaria o ato de uma *rasurada anábase*: ainda que torturado, Joaquim, de certa maneira, consegue emergir do submundo porque o afeto que impulsiona a sua escrita é capaz de garantir não um retorno glorioso, tal como o dos heróis épicos, mas a *sobrevida* que não tolheria o seu discurso ao experienciar o inferno que é o Tarrafal. As cartas de amor, então, fraturam a *fúria* de um mar que leva os degredados em direção a um infernal horror que não é resultante de forças cósmicas, mas da barbárie irremediavelmente causada pela violência terrena de um regime totalitário.

Como defende Monica Figueiredo, o discurso ficcional de Ana Margarida de Carvalho, operando por um caminho que a ensaísta define como uma recorrência de “*rasuras e palimpsestos*” (Figueiredo, 2023), traz à boca de cena, em seus romances e narrativas breves,

aquilo que foi quase apagado, quase esquecido e que muitas vezes passou despercebido dos olhos do poder, criando assim uma espécie de universo ficcional que acaba por agregar pequenas existências – para o bem ou para o mal – em formas comunitárias de resistência (Figueiredo, 2023).

Se o ato mnemônico da escrita é uma forma de Joaquim garantir uma sobrevida e, através dele, o leitor se deparar com as vidas fraturadas pelo horror da prisão e exílio para o Tarrafal, a cena de sua avó indo se despedir, antes que o trem rumo a Lisboa os direcionasse ao

degredo, é um refinado trabalho estético aliado a um exímio rigor crítico:

na noite em que a PIDE os embarcou a todos no comboio do Porto em direcção a Lisboa, onde os aguardava o barco para o Tarrafal, Joaquim viu-a aparecer na gare. Tão indiferente à chuva oblíqua quanto aos olhares bovinos dos guardas. (...) Como ela, que viva entre os muros caquéticos da casa e do quintal na Marinha Grande, lhe surgiu de súbito na estação do Porto, nunca viria a perceber. Saída do escuro, desdobramento da sombra, o rosto trilhado de rugas, meio encoberto pelo lenço preto, avançou pelo cais de iluminação trémula, com o passo miudinho e atarefado de sempre. Aquela insólita aparição caminhou por entre os guardas sem lhes dar cavaco, como um gnomo enfurecido. Enfileirado com os companheiros, de mãos algemadas, Joaquim já escutava o mastigar de insultos que a boca franzina da avó ia soltando. As cataratas dos seus olhos não a atrapalharam na hora de indagar o neto de entre todos aqueles rapazes de vinte e poucos anos, cobertos de esquimoses no corpo e no espírito. Veio direita a ele, sem hesitar, puxou-lhe pela orelha, arrepelou-lhe uma madeixa de cabelos, esticou-lhe a cabeça até à sua altura minguada pelo desgaste das vertebbras e pespegou-lhe um beijo ríspido na cara que a Joaquim mais pareceu uma bicada de corvo. Depois nada, virou costas, continuou vulto errante pela gare fora a remoer palavras e a cuspir no chão como sempre fazia quando lhe saía algum vitupério mais impróprio. Não voltou a olhar para trás. Era uma despedida derradeira, o único e último acto de desajeitada afeição que alguma vez Joaquim lhe conheceu (Carvalho, 2019b, p. 43).

Ainda que não seja o testemunho factual de um sobrevivente, a ficção, trabalhando com as ruínas do passado, consegue trazer à boca de cena “os fantasmas [que] são, por definição, os vencidos da história: aqueles cujas histórias, por qualquer razão, não puderam ser contadas” (Labanyi, 2003, p. 61). Em discurso indireto livre, a me-

mória de Joaquim, de certa maneira, evoca a memória daqueles que, condenados ao Tarrafal, não tiveram, em sua referencialidade histórico-social, a chance de uma enunciação, visto que foram silenciados pela repressão. O poder da ficção em recuperar essa memória silenciada se revela, aqui, pela descrição da avó: insólita se move dentre os guardas porque somente o discurso ficcional poderia fraturar a violenta interrupção que sofreram essas vidas – também torturadas e fraturadas na alma – que se opuseram ao Estado Novo português. Além disso, é interessante notar que a representação da avó, condenando o degredo daqueles jovens e proferindo constantes injúrias, pode ser lida como uma retomada *em desvio* do Velho do Restelo: se, no texto camoniano, a sábia figura interrogava “a que novos desastres determinas / De levar estes Reinos e esta gente?” (Camões, 2010, p. 183), a personagem criada por Ana Margarida de Carvalho, em seus recorrentes insultos, não deixa de ser um *enviesado contracanto*, condenando não mais as consequências das Navegações, mas uma travessia por dolorosas águas, marcadas pela injusta fúria genocida e *memoricida*.

Não se pode perder de vista, também, que a memória evocada por Joaquim desperta em Eugénia um processo que irá modificar a sua postura absorta em um esvaziamento do passado. Se, no começo do romance, a jornalista encara a entrevista como uma tarefa enfadonha, o discurso do sobrevivente fará com que ela reavalie as suas próprias crenças, recuperando o seu passado que também é composto por desajustados afetos. Tal recordação encontra o seu ápice quando é apresentada ao leitor a cena em que Eugénia descobre que a casa dos tios, onde passara parte de sua juventude, guardava a memória de um amor *interdito*, porque *incestuoso*:

os seus dedos tocaram em algo frio e deslizante, arredou uma série de cabides e descortinou uma dezena de frascos de vidro com formol e fetos lá dentro. Ficou abismada. Era a sua maior desco-

berta desde que iniciara as investigações anos antes. Aqui os tios guardavam os seus meninos, porventura o maior dos seus tesouros, que nunca poderiam exhibir a ninguém. A sua maior fortuna era o seu maior infortúnio. Quase enternecedor se não fosse sórdido (Carvalho, 2019b, p. 133).

Naquela casa, em que “o ar da maresia não revigora nada” (Carvalho, 2019b, p. 127), Eugénia se depara com o fluxo escondido, com as ondas de uma história silenciada porque foge a tudo que é esperado em uma constituição familiar. A complexidade de “fortuna” e “infortúnio” está intimamente relacionada a um afeto que, para além de ser completamente desajustado, não encontra um vislumbre de ser moralmente aceitável, segundo as convenções sociais. Se o mar de Joaquim é marcado pela impiedade da repressão que, inclusive, impossibilita-o de estar junto a Luísa, “o mar de Eugénia era muito mais o da tempestade do que o da bonança. Muito mais o descrito na História Trágico-Marítima do que o evocado por Sophia” (Carvalho, 2019b, p. 126). Ao confrontar-se com o doloroso mar de parte de sua juventude, comovida pelas memórias de Joaquim, Eugénia consolida na narrativa um caminho estético recorrente na construção ficcional de *Que importa a fúria do mar* (2019b): “a questão do tempo passado com o tempo presente, embora portando uma temporalidade sobremaneira diferente, [...] é passível de intersecção e ressignificação” (Piovam, 2020, p. 134).

Ainda assim, Joaquim se difere de Eugénia por ser aquele que “era de outra estirpe e escarrava, de certeza, com desdém no grande mar” (Carvalho, 2019b, p. 138). Que o leitor não se engane: esse “desdém” não está dissociado de uma postura ética, promotora de uma constante denúncia – como, por exemplo, em relação a Lourenço, militante do Partido Comunista que, a despeito da ideologia, estava completamente apartado daqueles a quem se dirigia: “Joaquim fixou-lhe as mãos. Finas, sem calos, sem máculas. Mãos que nunca

esmurraram homens não são precisas aqui na Marinha. *Mãos sem vício não têm virtude*” (Carvalho, 2019b, p. 155, grifo nosso). Mesmo sem qualquer formação acadêmica, Joaquim é capaz de entender e transpor – neste caso, em discurso indireto livre – o sentido de *dialética* e, ao contrário dos outros operários, não faz qualquer tipo de vênias a Lourenço:

se Joaquim tivesse um controlo de precisão do esófago, lançava logo ali um vômito de chofre ao operário que falava assim, com tanta submissão e mesurice de pacotilha ao gajo de Lisboa; como não tinha, lançou-lhe antes um olhar de desprezo, que sujava menos, mas era ainda assim capaz de fazer algum ricochete nos circundantes. Talvez fosse das coisas que menos suportava no ser humano, uma era o servilismo bacoco, outra a obediência, que na verdade iam dar ao mesmo... (Carvalho, 2019b, p. 156).

Contra o servilismo, logo, contra a palavra de ordem: é essa *insubmissão* a qualquer forma de controle que marca a heroicidade de Joaquim, ainda que o romance não opte por ter “como protagonista nenhum ‘ceifeiro rebelde’ de *Gaibéus* e também não constrói um João Mau-Tempo de *Levantado do chão*, disposto a aprender a revolução” (Figueiredo, 2023). A revolução figurada nesse personagem está muito mais ligada à resistência pelo afeto, materializada nas cartas e no amor expresso por Luísa, e a um refinado humanismo que é incapaz de destruir as esperanças alheias. Se a narrativa, anteriormente, pontua a dignidade de Lourenço que, ao receber comprimidos do guarda Cabaço – nomeação que carrega evidente eco do texto saramaguiano –, “propôs que estes fossem distribuídos prioritariamente aos mais doentes e fragilizados” (Carvalho, 2019b, p. 195), também não se escusa de pontuar o privilégio econômico que foi o meio de libertação do personagem:

o homem pai, abatido, num esforço de contenção, passa um molho de notas a Manuel dos Arames (...). Joaquim teve a sensação de que Lourenço deitou um último olhar oblíquo à zona do campo, onde os companheiros padeciam e ele próprio padecera; e agora evadia-se o homem do colectivo e da doutrina inflexível, furtivo e singular, como um *deus ex machina*. (...)

Fizeram-se ouvir protestos, reclamações, ameaças... Muitos homens foram parar à frigideira, à conta da indignação que um sumiço assim ateava. Ao fim de uns tempos, aceitaram-lhe a morte. Quiseram fazer-lhe um funeral sem corpo, e Manuel dos Arames, com uma solenidade cínica, aceitou. Joaquim, com um compungimento sentido, participou no logro (Carvalho, 2019b, p. 224-225).

Importante notar que não singularizar a figura paterna de Lourenço, nomeado apenas como “homem pai”, permite a possibilidade de ler a sua aparição como a metonímia de uma classe privilegiada que, exercendo a autoridade de seu poder econômico, consegue garantir o cumprimento de seus interesses. O resgate, aliás, é comparado ao mecanismo narrativo para solucionar o improvável, porque marca que a postura militante de Lourenço, ao fim e ao cabo, não era tão inflexível assim. Ainda que não fosse o modelo revolucionário, Joaquim, mais uma vez, permite que uma *outra* revolução seja feita a partir de um gesto de afeto: tomando parte na cena do enterro simbólico, não age com o cinismo de Manuel dos Arames, porque o seu fingimento tem origem na singular sensibilidade que orienta a sua trajetória – mentir, nesse caso, é permitir que a *luminosidade* de alguma esperança garanta uma sobrevida àqueles que foram injustamente condenados ao Tarrafal. Analisando algumas imagens de levantes em certas expressões artísticas, Didi-Huberman defende que a *barricada* pode ser lida como uma *onda*, já que é composta por um movimento de “fluxo e refluxo, (...) percorre todo o espaço, e acaba desconstruindo, a partir de dentro, toda a grade urbana. Ela

é, portanto, ofensiva e não apenas protetora; é máquina de guerra e não apenas barreira” (2019, p. 131). Julgo que, não apenas este, mas *todo* gesto de afeto de Joaquim pode ser lido como uma barricada que não somente protege, em certa medida, dos horrores da repressão, mas também *fratura* a lógica da barbárie.

A construção ficcional do romance de Ana Margarida de Carvalho, então, aponta para a possibilidade de “o maior *poder* da ficção resid[ir] (...) não na sua capacidade de imitar, deleitar e ensinar, mas de *agitar e modificar* (...) o sujeito receptor” (Losa, 2018, p. 99). Nesse sentido, a história de amor de Joaquim e Luísa não escapa a um rigor crítico, e, talvez, a figura que melhor represente o leitor atento é Eugénia, que progressivamente vai modificando a sua postura ao ouvir as memórias do sobrevivente do Tarrafal – escuta essa que não deixa, em certo sentido, de ser uma forma de leitura –, tendo uma postura muito próxima àquele que percebe que a Literatura “ensina, deleita, comove, mas, porventura, também age, agita e transforma” (Losa, 2018, p. 105). Seguindo esse rigor crítico, o trabalho ficcional de Ana Margarida de Carvalho não se escusa da tentativa de traduzir, através da potência da palavra literária, a *abjeção* que sofriam não apenas os condenados ao Tarrafal, mas também os habitantes da ilha, igualmente vítimas da política genocida:

já se encontram em terra, firme, costuma dizer-se, embora esta seja pedregosa e traiçoeira, mas ainda assim mais estável do que o vacilo nauseante desse mar todo-poderoso, omnipresente e nem um bocadinho modesto. Os homens viram-lhe as costas sem remorso, sem saudade. Vão em fila indiana, tal como vieram, escoltados pelos guardas. Decrépitos, esfarrapados, moídos pela doença e pelos maus-tratos, esgaratados pelos piolhos e outras sarnas. Estacam os cabo-verdianos, abismados por estas fileiras de fantasmas tão inusitados que lhes trilham agora os caminhos. Param para os verem passar. Só que ainda conseguem estar mais maltrapilhos e desossados do que eles. Herdaram a fome dos pais

e dos avós, transmitem aos filhos esse buraco vazio na barriga que incha. Há crianças nuas de ventres dilatados. Têm os olhos grandes e cheios de moscas. No caminho para o campo do Tarrafal, o inusitado desfile cruza-se com um cortejo do enterro de um nativo, com um caixão e búzios pendidos e carpideiras ululantes. O desfile fúnebre pára [sic] para lhes dar passagem, suspendem as mulheres o choro. E nunca pergunte por quem elas choram... chorarão também inevitavelmente por eles e por ti (Carvalho, 2019b, p. 169).

Se, anteriormente, há uma cena em que o desenho de Rui possibilita um momento de *sobrevida* para Joaquim, figurando uma Luísa com “um rosto de mulher, de olhos em forma de peixe, cabelos de algas flutuantes, lábios de um porto que se estende e acolhe” (Carvalho, 2019b, p. 169), ou seja, uma espécie de sereia que dá um acolhimento para tão infortunados tripulantes, esse “mar todo-poderoso”, de insana fúria, acaba sobrepondo-se ao momento lírico: tal como o mar de Eugénia, esse também é o oceano herdeiro da *História Trágico-Marítima* (1998) – imagem, aliás, que será recuperada no romance posterior, *Não se pode morar nos olhos de um gato* (2018). Os prisioneiros, com seus corpos violentados, deparam-se com os mortos em vida que são os habitantes da ilha, de maneira que a cena construída ganha um valor de abjeto no sentido que este tem em ser “um cruzamento de sentidos, em que se encena um paradoxo: o do *abjeto* (*ab-jectum*), rejeitado pelo humano, mas do que humano provém” (Silva, 2020, p. 46). A morte enquanto herança de um violento processo histórico-social é capaz de causar horror aos homens, mas provém das ações deles mesmos. Nesse sentido, o cortejo fúnebre é um índice narrativo da presença tanática que assola aquele espaço, seja através dos condenados políticos ou dos habitantes igualmente condenados pelo processo colonial – ao fim e ao cabo, somente o discurso fragmentado da memória de Joaquim é que pode, de certa

maneira, *rasurar* essa sombra que traz imenso sofrimento, ratificada pela inexorabilidade presente ao fim do trecho.

De acordo com Paul Ricœur, há um rigor crítico relativo ao trabalho da memória relacionado ao dever de esta ser “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (2007, p. 101). Assim, as recordações das torturas por parte de Joaquim são um meio de lutar contra o silenciamento que não apenas poderia ter sido imposto a ele próprio, mas também a outros que partilharam de sua situação e que, na referencialidade histórico-social, não foram capazes de enunciar aquilo que a ficção evoca. A descrição da “frigideira”, um dos métodos de tortura mais horrendos utilizados no Tarrafal, recupera uma imagem tenebrosa para que os olhos distanciados pela temporalidade possam ter um vislumbre de um objeto mortífero que, aliás, muito se assemelha a um caixão: “uma caixa de cimento, de forma rectangular, com total exposição solar, cinco a seis metros de comprimento por três de largura, um tecto de betão e uma parede a dividir duas celas [...], onde se sufocava lentamente e se suava copiosamente” (Carvalho, 2019b, p. 209). Nesse espaço asfixiante, as vidas sufocavam para além das razões biológicas: era como se estivessem mortos em vida e a entrada na caixa fosse um ingresso no inferno, já que “para tentarem descansar, deitavam-se no chão de cimento, mas não encontravam posição e sofriam a tortura dos grãos de areia que se introduziam na pele” (Carvalho, 2019b, p. 209). A própria narrativa ratifica o tenebroso sentido que carrega o nome desse instrumento de tortura: “não foi à toa que baptizaram aquele sarcófago de frigideira. Esturricava tudo. Até os miolos” (Carvalho, 2019b, p. 210). Nota-se que comparar aquele espaço a um “sarcófago” evidencia o quão mortífera era a interrupção de uma existência que lá era condenada, marca absoluta do *desabrigo* encontrado nos campos de concentração. Novamente, o amor é capaz de garantir uma sobrevida a Joaquim e, vencendo as barreiras entre o passado e

o presente, transporta completamente Eugénia para as suas memórias, de maneira que a figura da jornalista se mistura à da mulher incondicionalmente amada pelo personagem:

agora, sim, tinha certeza de que o amava. Apesar de ele tantas vezes lhe chamar Luísa e de estranhar a suavidade das suas mãos (...). E Eugénia, com a cabeça dele no seu colo, afagava-lhe os cabelos, retirava-lhe a areia entranhada, falava-lhe de coisas que ele gostava de ouvir (Carvalho, 2019b, p. 210).

Quando Eugénia é transportada para a cena da tortura, o leitor também o é, o que é mais um movimento ondulatório de uma narrativa que possibilita a construção ficcional de um discurso que, em certa medida, evoca a complexidade do testemunho “enquanto um misto entre a visão, a oralidade narrativa e a capacidade de julgar” (Seligmann-Silva, 2022, p. 126). Há, no entanto, uma passagem do romance em que a ficcionalidade, imbuída de transpor o silenciamento imposto a essas memórias violentadas, ganha um *singular engenho*: a carta de Francisco a sua irmã, Maria Silvestre. A narrativa pontua que, tomado pelo luto, Joaquim entrou em um “processo de negação, como um miúdo que abana o aquário e insiste em que o peixe morto ainda mexe” (Carvalho, 2019b, p. 192), com tamanha raiva que é punido por exigir escrever, ele mesmo, uma carta para a irmã do amigo, agindo “com a insolência segura de quem tem absoluta razão. E tinha. Mas ali não vigoravam direitos, apenas deveres, humilhação e sede de vingança” (Carvalho, 2019b, p. 197). Operando com rigor crítico, asseverando a razão e o direito de Joaquim escrever para Maria Silvestre, a narrativa opta por, em capítulo anterior às consequências da morte e brilhantemente nomeado como “De como nem todos os dias são dias passados”, garantir o direito à memória do qual Francisco foi tolhido:

Maria Silvestre, querida irmã, não te escrevo a dizer que já não volto a voar.

Encontro-me rebentado por dentro, todo eu sou chão, pregado a ele, neste colchão pantanoso feito de uma pasta de limos que já não vêem [*sic*] água há tanto tempo que nem atinam na consistência, oram acham que são capim seco, ora se tomam pelas giestas bravias da nossa infância. [...]

Maria Silvestre, irmã cotovia, perdia a vontade de ter vontade. O meu caminho recusou-me, sou um caminhante sem pernas. [...] Gostava de ser lembrado, Maria Silvestre. O mais triste moribundo é aquele que morre com a suspeita de não ser lembrado. Se eu te tivesse oferecido uns sapatos, estaria sempre no teu andar. E tu, em cada passo, lembravas-te do teu irmão, que um dia desapareceu sem se despedir [...]. Mas eu aprendi tanto contigo, que nunca foste à escola nem soubeste juntar estes gatafunhos a que chamam letras, por isso não te apoquentes com a carta que te não vou escrever (Carvalho, 2019b, p. 183-188).

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2022, p. 146), “os sobreviventes são herdeiros não só de violências tentativamente apagadas, mas, literalmente, de cadáveres insepultos que eles portam na tentativa de exumá-los e finalmente poder enlutá-los, enterrá-los, simbolizá-los”. Se Joaquim não pôde, através de seu discurso, recuperar as palavras de Francisco, o poder da ficção, ao apostar em uma insólita carta, faz com que esse seja o último gesto ético em respeito a uma vida que foi tragicamente interrompida, eternizando-a. Aqui, o discurso metaficcional opera com *justiça* e *justeza*, fazendo do texto “o lugar onde os restos (as ruínas) são reconhecidos e onde podem, portanto, ser cultuados, tornando assim as criptas literárias um lugar colectivo da memória, da representificação simbólica do passado” (Vecchi, 2003, p. 200). Através da singularidade desse capítulo, não apenas a memória impedida de Francisco é recuperada pelo poder da ficção, mas também é evidenciado o quanto esses silenciados da

História constituem um tipo de *heroicidade* à medida que a recriação do discurso do personagem aponta para o quanto ele aprendeu com a sua irmã, também ela integrante de uma comunidade *invisibilizada*. A ficção, então, abre margens para superar o aspecto indizível decorrente do trauma:

a carta que não te escrevo é um sonho. Um sonho de saudade e de paciência, a mesma que me ensinaste. Quando só resta esperar só resta esperar. Eu espero. Não sei se são estas palavras que te não escrevo que trazem o meu resto de vida arrastado ou o contrário. Tanto faz. Atordoado, eu permaneço aceso. Tens de ser tu a soprar a vela, como sempre fazias ao deitar. Sopra-me.

[...] O cão está a chegar, querida irmã, sinto-lhe o bafo no pescoço. As suas pulgas já se me desinquietam a pele no corpo todo. [...] Já só quero os teus olhos, quero tanto as tuas pernas, quero o cheiro das tuas pernas a sabão azul e branco, quero a água da fonte da nossa aldeia, quero os pássaros na agitação do fim de tarde. A um morto nada se recusa, mas nada do que quero me podem aqui oferecer. Não tenho últimas palavras. Não me façam epitáfios. [...] Sou uma história incompleta. Um capítulo interrompido. Um impunemente nascido, um filho da menopausa. Desiludi-te, querida irmã. Quero morrer. Sim. Mas devagar. Já levo o nosso quadro preso entre a retina e as pálpebras, Maria Silvestre, minha querida irmã cotovia (Carvalho, 2019b, p. 188-190).

A intertextualidade com a canção de Chico Buarque e com o poema de Sá-Carneiro aponta que, apesar da inexorabilidade da despedida, algo de Francisco permanecerá – nem que seja pelo poder da ficção. O rigor crítico adotado pela escrita, portanto, deixa como herança para Francisco o espaço do texto literário como forma de enfrentamento e como possibilidade de habitar e permanecer, a despeito de uma referencialidade histórico-social que o violentou e o silenciou. Além disso, gostaria de levantar uma hipótese: a recorrência com a

qual Maria Silvestre é referida como “irmã cotovia”, através do trabalho imaginativo que recriou o discurso de Francisco, aproxima as suas palavras a de um outro Francisco – o de Assis. Nesse sentido, aquele que foi duramente violentado pela força da repressão se *sacraliza* através do discurso literário, potência contrária à imposição de que “o que foi esquecido é como se nunca tivesse sido. A queda no anonimato e no esquecimento aniquila a vida, subsequentemente: ela foi vivida em vão” (Assmann, 2011, p. 429). Contra a condenação e a violência experienciada no Tarrafal, resiste a ficção, que luta para que a voz de Francisco não seja apartada do grande tecido que é a *memória cultural/memória coletiva*, de modo que o texto literário tenha um rigor crítico que se empenha “para a libertação e não para a servidão dos homens” (Le Goff, 2013, p. 137).

Por se tratar, também, de uma história de amor, o romance não poderia terminar sem a resolução daquilo que foi apresentado em seu começo: o desfecho para a entrega das cartas de Joaquim a Luísa. Eugénia se dá conta de que “ambos estavam apaixonados por uma projecção. Ele pelo retrato de uma mulher que nunca fora. Ela por um homem que há muito deixara de o ser” (Carvalho, 2019b, p. 233). Assim, quando o vê com “um molho algo apodrecido, que exalava um cheiro a mofo” (Carvalho, 2019b, p. 233), a memória evocada por esse gesto similar a uma escavação anuncia o desfecho da história, com o retorno de Joaquim em busca de Luísa: “todos os dias em que estivera a esturricar naquele degredo imaginara que o encontro com Luísa aconteceria aqui, nesta fonte de água pura e fresca. Ele, que não possuía a doença do medo, padecia de todos os sintomas naquele momento” (Carvalho, 2019b, p. 237). Embora Joaquim estivesse completamente tomado pela esperança, a paisagem e os seus habitantes há muito estavam transformados, de maneira que quase ninguém se recordava de Luísa – à exceção de uma mulher que, através de seu discurso, muda todas as expectativas que o personagem carregara:

trazia um pacote na mão embrulhado numa serapilheira suja e oleosa. Vinha devolver-lhe as cartas de amor. Luísa. Casara-se havia dez anos com o homem que as encontrara no campo numa manhã amargosa (...). Ao mensageiro de más notícias corta-se a cabeça. Ao portador de palavras de amor retribui-se a afeição e ama-se. Joaquim recebeu o pacote sem dizer palavra. A maior parte das cartas nem sequer vinha aberta. Dez anos de clausura para as palavras também, dentro de invólucros-túmulo, rasuradas pelas traças. Joaquim voltou a guardar o pacote dentro da camisa, onde durante tanto tempo permanecera clandestino. O retrato de Luísa, aquela que amava, continuara-lhe na mão. Haveria também de voltar ao seu lugar, cuidadosamente dobrado, e ocultado no cóis das calças. De repente, tudo parecia fazer sentido. Desceu a ladeira a correr, sentiu o vento fresco na cara. Talvez fosse ver o mar (Carvalho, 2019b, p. 238-239).

O romance de Ana Margarida de Carvalho aposta que “todas as cartas de amor nasceram para nos salvar de uma vida *desamorosamente* ridícula” (Figueiredo, 2023, grifo nosso), o que justifica o desfecho: expor a sua história de amor para Eugénia e, por consequência aos leitores, ser a possibilidade de salvação em um mundo que está cada vez mais ameaçado de não enxergar a devida potencialidade ética que reside na memória. A despeito da ironia em Luísa ter casado com o mensageiro – que indiretamente retorna no final, após ter anunciado o seu desgosto no começo do livro –, e não com o remetente, Joaquim entende que aquilo que o manteve vivo durante a tortura foi a *rebeldia* em ter insistido no amor em um espaço onde imperava o horror. Ao verbalizar toda essa memória, o discurso de Joaquim se aproxima de uma concepção benjaminiana da História: “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilegio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer” (Benjamin, 2012, p. 244). As ações de seu passado fraturaram a fúria de um mar que o conde-

nou ao Tarrafal, mas o discurso de suas memórias também fratura um tempo presente onde o negacionismo e o memoricídio assombam a humanidade.

Em sua leitura de alguma ficção portuguesa contemporânea, em que este romance de Ana Margarida de Carvalho também é *corpus* privilegiado, Cândido Oliveira Martins defende que “vários autores que publicaram na última década em Portugal (...) têm em comum uma preocupação de se servir da palavra literária como forma de compromisso social e humano” (2015, p. 18). Em relação a *Que importa a fúria do mar* (2019b), penso que esse caminho é adotado pelo fato de que a obra de arte também guarda uma potencialidade capaz de nos impelir a “aprender a pensar a partir do encontro de nosso presente com outras cronotopias que preenchem nosso tempo com sementes do passado, cheias de desejo e de força fecundante” (Seligmann-Silva, 2022, p. 340). Joaquim, de fato, pode não ser o herói neorrealista *sui generis*, mas o *lampejo* de sua resistência evidencia para o leitor que é possível resistir ao apagamento da memória ao ser uma figura que partilha de uma “comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (Didi-Huberman, 2011, p. 154), lutando contra a hostilidade ao “dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca” (Didi-Huberman, 2011, p. 155). *Vaga-lume*, para tomar de empréstimo a imagem cara a Didi-Huberman, Joaquim resiste porque nos ensina que o dever ético da memória também é enfrentar a fúria injusta de tenebrosas ondas e, assumindo “a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o *desejo indestrutível*” (Didi-Huberman, 2011, p. 154, grifo nosso), navegar por águas que nos levem à construção de uma outra possibilidade de experienciar o nosso devir histórico-social.

RECEBIDO: 30/12/2023

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- BRITO, Bernardo Gomes de (org.). *História Trágico-Marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Cartografias de lugares mal situados (10 contos da guerra)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2021.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Não se pode morar nos olhos de um gato*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *O gesto que fazemos para proteger a cabeça*. Lisboa: Relógio D'Água, 2019a.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Pequenos delírios domésticos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Que importa a fúria do mar*. Alfragide: BIS, 2019b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas, *serrote*, São Paulo, n. 33, p. 115-143, nov. 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FIGUEIREDO, Monica. Como as cartas de amor vencem os silêncios da História: a propósito da narrativa de Ana Margarida de Carvalho. Comunicação apresentada no *XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP*, set. 2023.
- LABANYI, Jo. O reconhecimento do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (org.). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 59-68.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LOSA, Margarida. Ficção e realidade. In: LOSA, Margarida. *Um agora, sempre: ensaios*. Porto: Edições Afrontamento, 2018. p. 97-105.

MARTINS, Cândido Oliveira. A palavra literária como discurso comprometido, *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africanas*, Niterói, v. 7, n. 14, p. 13-29, abr. 2015.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. São Paulo: Global, 2020.

PIOVAM, Carolina. Reverberações da memória em ‘Que importa a fúria do mar’, de Ana Margarida de Carvalho, *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africanas*, Niterói, v. 12, n. 25, p. 125-134, jul.-dez. 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SILVA, Edson Rosa da. Da representação do horror ao vazio da representação. In: SILVA, Edson Rosa da. *A reflexão da literatura: ensaios sobre literatura francesa*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 45-54.

VECCHI, Roberto. Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (org.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 187-202.

MINICURRÍCULO

CARLOS HENRIQUE FONSECA é Mestre (2020) e Doutor (2022) em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é Professor Adjunto de Língua Portuguesa e Literaturas do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAP-UERJ), lecionando em turmas de Educação Básica e também ministrando disciplinas para os licenciandos em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Pós-memória e intertextualidade como dispositivos da (re)construção da experiência da segunda geração nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida

Postmemory and intertextuality as devices for (re) construction of the second generation in the narratives of Djaimilia Pereira de Almeida

Tatiana da Cruz Tavares

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Lucilene Soares da Costa

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1293>

RESUMO

Este trabalho analisa, a partir das obras *Esse cabelo* (2017) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), da escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida, o procedimento da pós-memória como dispositivo relevante da (re)construção das narrativas da chamada segunda geração ou filhos da guerra. Os sujeitos desse processo cresceram rodeados por relatos, objetos e fotografias que se transformaram em uma forma de herança pós-colonial e ajudaram a formar a memória daquilo que não foi experienciado diretamente, mas de alguma forma lhes foi transmitido pela memória familiar e de grupo, ou seja, a pós-memória. Para tanto, percorreremos as trajetórias de Mila, Cartola e Aquiles, personagens dos referidos romances, que tiveram suas vidas transformadas pela imigração de Angola para Portugal. Objetivamos, com isso, trazer à luz a obra de uma importante

escritora da diáspora angolana, evidenciar como se realiza a representação da experiência histórica e subjetiva dos sujeitos pós-coloniais e analisar os procedimentos narrativos que são próprios do discurso da memória e da pós-memória, termo originalmente proposto por Marianne Hirsch para tratar das transmissões de uma geração para outra de episódios ou eventos traumáticos. Apesar de recente, a obra de Djaimilia possui uma considerável fortuna crítica, logo, a opção por estudá-la a partir de um conceito ainda pouco explorado em suas narrativas, considerando os estudos de Marianne Hirsch (2008), Beatriz Sarlo (2007), Margarida Calafate Ribeiro (2013; 2020), António Sousa Ribeiro (2013), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-memória; Literatura Pós-colonial; Diáspora Angolana; Transmissão de memória.

ABSTRACT

This article analyzes, based on the compositions *Esse cabelo* (2017) and *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), by the Portuguese-Angolan writer Djaimilia Pereira de Almeida, the procedure of post-memory as a relevant device for the (re)construction of narratives of called second generation or children of war. The subjects of this process grew up surrounded by stories, objects and photographs that became a form of post-colonial heritage and helped to form the memory of what was not directly experienced, but was somehow transmitted to them by Family and group memory, that is, post-memory. Therefore, we will cover the trajectories of Mila, Cartola and Aquiles, characters from the mentioned novels, who had their lives transformed by immigration from Angola to Portugal. With this, we aim to bring to light the work of an important writer from the Angolan diaspora, to evidence how the representation of the historical and subjective experience of post-colonial subjects is carried out and analyze the narrative procedures that are typical of the discourse of memory and post-memory, a term originally proposed by Marianne Hirsch to deal of the transmissions of traumatic episodes or events from one generation to another. Despite being recent, Djaimilia's work has a substantial critical fortune, therefore, the option to study it based on a concept that is still little explored in her narratives, considering the studies of Marianne Hirsch (2008), Beatriz Sarlo (2007), Margarida Calafate Ribeiro (2013, 2020), António Sousa Ribeiro (2013), among others.

KEYWORDS: Postmemory; Postcolonial Literature; Angolan Diaspora; Memory Transmission.

INTRODUÇÃO

Após quase 50 anos da independência das colônias portuguesas na África, o processo e as suas consequências têm sido um tema constante da literatura portuguesa, notadamente, entre autores que fazem parte da geração que presenciou ainda criança o período final do colonialismo, as independências e o pós-colonialismo, como Dulce Maria Cardoso e Isabela Figueiredo. *Esse cabelo* (2017) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), de Djaimilia Pereira de Almeida, também são exemplos de obras contemporâneas que tratam de temas como a diáspora, o racismo e o colonialismo, além de dar evidência à matéria da memória, principalmente aquela oriunda de relatos de sobreviventes que vivenciaram eventos traumáticos, como o colonialismo português.

Além da similaridade temática, os livros têm entre si uma relação intertextual. A autora transforma uma história que havia sido apenas esboçada em *Esse cabelo* (2017) em objeto central de *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019). O personagem Castro, do primeiro romance, retorna como Cartola no segundo e, assim, os enredos se cruzam, trazendo ao leitor uma sensação de *déjà vu*. Tal reconhecimento permite que as obras sejam um fértil campo para análise da intertextualidade, como procuraremos demonstrar no cruzamento entre elas no decorrer deste trabalho.

A partir das lembranças de Mila, Cartola e Aquiles, protagonistas dos dois romances, a autora empreende uma retrospectiva de suas vidas e da trajetória de sua família, com o objetivo de resgatar a identidade africana que fora pouco a pouco se perdendo com a diáspora e o passar dos anos, e, assim, demonstra o quanto ainda há por conhecer e por desmistificar tais eventos, que envolveram dois continentes e transformaram tantas vidas, inclusive a da própria escritora.

Tais lembranças ficaram guardadas por um longo período e, por uma necessidade pessoal ou histórica, foram repassadas para os descendentes da geração seguinte, aqueles que não viveram diretamente os conflitos da guerra e da independência das colônias, mas as receberam, pois eram filhos, netos, amigos de ex-combatentes, de retornados ou de assimilados¹. Nos dois últimos grupos, insere-se Mila, protagonista de *Esse cabelo* (2017), que, com a idade de três anos, empreende pela primeira vez a travessia entre Angola e Portugal. Por meio das inquietações e desconforto dessa jovem narradora expatriada, começamos nossa incursão nos percursos de sua identidade e de seus ancestrais.

O CABELO

A minha mãe cortou-me o cabelo pela primeira vez aos seis meses. O cabelo, que segundo vários testemunhos e escassas fotografias era liso, renasceu crespo e seco. Não sei se isto resume a minha vida, ainda curta. Mais depressa se diria o contrário. Na curva da nuca crescem ainda hoje inexplicavelmente lisos cabelos de bebê que trato como um traço vestigial. Nasce daquele primeiro corte a biografia do meu cabelo. (...) A verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica (Almeida, 2017, p. 10).

¹ Antes das reformas legislativas de 1961, assimilados eram os africanos e mestiços a quem os portugueses consideravam (legalmente) como tendo assimilado com êxito a cultura e a língua portuguesa. No entanto, tanto o setor privado como o setor público pagavam aos africanos, incluindo os assimilados, salários mais baixos do que os auferidos pelos brancos. A justificação era que os salários refletiam apenas a produtividade diferencial das duas raças (Mendes *apud* Zau, 2002, p. 165).

O excerto anterior nos apresenta à Mila, narradora-personagem de *Esse cabelo* (2017). A partir das transformações de seu cabelo, tem início uma narrativa que traz como pano de fundo as histórias daqueles que participaram direta ou indiretamente da Guerra Colonial entre Portugal e Angola. Pessoas que tiveram suas vidas transformadas pelo conflito e pelos despojos coloniais, dentre os quais: as memórias de um passado por vezes traumático, que redesenhou as sociedades africanas e europeias do século XX – particularmente, a sociedade portuguesa, foco deste trabalho.

Esse cabelo (2017) é o primeiro livro da escritora Djaimilia Pereira de Almeida, filha de mãe angolana e pai português, radicada em Portugal desde a infância, e pode ser encarado, em um primeiro momento, como uma autobiografia, já que a personagem principal, Mila, também nascera em Angola, mas muito novinha migra para Portugal para viver com os avós paternos. A própria autora afirma já ter ouvido tal associação diversas vezes, mas prefere não rotular sua obra.

A verdade é que *Esse cabelo* (2017) tem muito de Djaimilia e de tantas outras mulheres negras, que saíram da África em razões de conflitos ou em busca de uma vida melhor, e que algumas vezes se perderam de suas histórias e de suas raízes. Mila está à procura de sua verdadeira identidade, aquela nascida da mistura entre dois continentes e que foi se apagando ao longo de sua vida, mas que precisou ser resgatada quando se deparou com as lembranças dos inúmeros salões e cabeleireiras por onde passou para alisar o cabelo crespo, que era, na verdade, a diferença que a denunciava como a “falsa portuguesinha” da família. Na voz da mulher adulta, esta relação aparece da seguinte forma:

a casa assombrada que é todo cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados. (...) A história da entrega da aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez

com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação (Almeida, 2017, p. 11).

Muito mais do que abordar transformações estéticas, *Esse cabelo* (2017) resgata as memórias da menina que cresceu em um lar português, tentando aceitar-se e ser aceita, uma vez que poucos em Portugal estavam preparados para lidar com as diferenças raciais, ressaltadas após a tardia independência das colônias e a consequente migração de retornados e assimilados para Lisboa.

Desde muito nova, Mila aprendeu que precisava mudar o cabelo e assim o fez, percorrendo inúmeros salões, submetendo-se, muitas vezes, a tratamentos radicais que prometiam tornar seu cabelo mais maleável, não necessariamente para seu agrado, mas porque havia traços que precisavam ser camuflados em terras portuguesas. Dessa forma, a jovem passou a infância e a adolescência alisando, esticando, trançando, aplicando máscaras e toucas, uma rotina de penteados que não se mantinham por muito tempo. Secretamente, desejava ter herdado o cabelo de sua avó portuguesa, Lúcia, entretanto, apenas suas primas tiveram esse privilégio, como ficava evidente nas fotos coletivas de família.

O cabelo negro da avó ficaria pelo caminho ou, parecia-me então, renascera na cabeça de algumas primas, nas quais, embora ainda meninas, se reconstituía com força e intenção: um cabelo de mulher legado precocemente e cuja graça as aguardava, disfarçado na fotografia de grupo em franjas caricatas e farfulhadas, tapando-lhes a vista. Das primas que herdaram o cabelo da avó Lúcia, nenhuma podia por enquanto adivinhar a bênção que lhe tinha calhado: uma herança viva e vã (Almeida, 2017, p. 31).

Pode-se dizer que a relação com a família portuguesa exigiu de Mila, sempre, uma preocupação a mais com seu cabelo, mas que ela se esforçava para cumprir como um ritual sagrado. O cabelo da avó

Lúcia era o seu ideal, no entanto, jamais o teria. Aos poucos, Mila foi percebendo que toda mudança levava um pouco de si, e, com isso, ia perdendo sua essência e sua ancestralidade. Já não se reconhecia nas fotos de família e, finalmente, já não sabia qual seria sua verdadeira origem, portuguesa ou angolana?

Tinha o cabelo curto e via-me em casa no dia em que acordei com saudades de mim, mas saudades do que nunca fora, de duas ou três ruas de Luanda, de um estereótipo: saudades, meu Deus, de uma caricatura da pessoa que eu poderia ter sido, um exotismo. Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África (Almeida, 2017, p. 81).

Mila percebe que a busca incessante pela semelhança à sua família portuguesa afastou-a ainda mais de quem era, e o cabelo crespo, o traço que por muito tempo procurou disfarçar, era o que mais lhe fazia falta. Essa pessoa que se camuflava mudando constantemente o cabelo transformou-se em seu próprio algoz e podia facilmente ser confundida com alguém que lhe direcionava olhares segregacionistas, ou com aqueles que perguntavam se havia algum parentesco entre ela e seu pai, ou, ainda, com aquelas pessoas retratadas na famosa fotografia do Liceu Central de Little Rock², que Mila tinha visto em uma revista, acuando a jovem Elizabeth Eckford em seu primeiro

² No dia 04 de setembro de 1957, na cidade de Little Rock, capital do Arkansas, nos Estados Unidos da América, Elizabeth Eckford, de 15 anos, e outros oito adolescentes negros exigiam o ingresso na Escola Little Rock Central High School. O grupo chamado *Little Rock Nine* foi alvo de ataques racistas. Por sua dimensão histórica, a dessegregação de Little Rock é um importante momento para os movimentos sociais do mundo e um dos principais marcos na luta contra o racismo nos Estados Unidos da América. Djaimilia reproduz a imagem de Elizabeth Eckford em seu romance (Briskievicz, 2019, p. 2).

dia de aula. Um retrato conseguiu captar todo o ódio e desprezo que uma multidão sentia, porque uma jovem negra queria estudar em um lugar primordialmente frequentado por brancos e porque ela ousou adentrar aquele espaço, sendo recebida de forma deplorável pelos que lá estavam.

Esta imagem captura o supremacista em mim, o espírito agressor que me estraga os dias, por muito que nada ou ninguém me agrida ou tenha agredido de fora; o supremacista implícito na timidez reticente e magoada de tantos cabelos crespos com que me cruzo por Lisboa (Almeida, 2017, p. 95).

Para ir em busca de quem poderia ter sido, Mila fará o caminho de volta e, por meio de suas memórias, tentará resgatar a ancestralidade da menina africana que muito pequena foi para Portugal e cresceu não entendendo que a diferença entre ela e sua família portuguesa ia além do cabelo crespo, pois Mila tinha dentro de si a combinação de dois mundos: do conquistador e do conquistado; do colonizador e do colonizado; do assimilado e do retornado.

O PASSADO COLONIAL

O fim da Guerra Colonial (1961-1975) entre Angola e Portugal era, sem dúvida, muito esperado, afinal, depois de anos de muita luta, de famílias separadas, de vidas perdidas, a independência das colônias e o fim da ditadura salazarista pareciam trazer o apaziguamento e a possibilidade de reconstrução há muito esperado. De acordo com os historiadores Margarida Calafate Ribeiro e António Souza Ribeiro, “a Guerra Colonial era, desde o momento em que começou, um percurso para a derrota, pois constituía de fato o início – violento, conturbado, mas, sem dúvida, o início – do processo de descolonização” (Ribeiro; Ribeiro, 2013, p. 28).

No entanto, o que se seguiu foi o silenciamento profundo daqueles que haviam participado da guerra e retornado para casa, bem como de toda a sociedade portuguesa que, aparentemente, não tinha interesse em conhecer a verdade por trás daquele movimento bélico, num estágio semelhante ao que Walter Benjamin (1987) descreveu acerca dos combatentes que voltavam mudos da Primeira Guerra Mundial.

O retorno de milhares de famílias portuguesas que residiam nas colônias veio acompanhado de histórias não contadas, interrompidas, silenciadas, sentimentos herdados por filhos, netos, esposas, além de desencadear uma problemática muito maior: Portugal não estava preparado para receber seus conterrâneos que há muito haviam partido para colonizar terras africanas, tão pouco para receber os filhos e netos desses portugueses e reconhecer quão vergonhosa fora aquela empreitada em África. Segundo afirmam Ribeiro e Ribeiro (2013, p. 25), “[...] a guerra enquanto fenômeno bélico, social e político, atinge sempre pelo menos três gerações: a geração que é para ela chamada, a geração dos pais dos mobilizados e a geração dos filhos da guerra.”

Mila faz parte da terceira geração, dos filhos e netos que conhecem a colonização e os movimentos de independência pelo que lhes foi contado por seus pais e avós, pelas raras fotos de Luanda, em que aparecem retratadas pessoas e lugares dos quais têm pouca ou nenhuma lembrança. Assim, essas crianças herdeiras de memórias alheias elaboram suas próprias narrativas a partir desses fragmentos de histórias que lhes foi transmitida aos poucos, muitas vezes, a contrapelo. Essa ideia fica clara quando Mila relata sua chegada a Portugal: “segundo se diz, desembarquei em Portugal particularmente despenteada aos três anos, agarrada a um pacote de bolacha Maria” (Almeida, 2017, p. 12).

A despreocupação de criança quanto à aparência do cabelo, logo em seguida, dá lugar a uma autocrítica que permeia os dias da personagem. O cabelo, que nascera liso, era agora seu desafio diário e colocava à prova toda a sua persistência em encontrar um salão ou alguém que soubesse arrumá-lo. Ao buscar tratamentos para seu cabelo, Mila adentra a periferia da capital portuguesa e reconhece ali um lugar há muito esquecido, mas que ainda pulsava dentro de si: Luanda, seu antigo lar, sua terra natal.

Habitada primordialmente por imigrantes negros, ou afrodescendentes oriundos de Angola e de outras ex-colônias, a periferia de Lisboa despertou em Mila um desejo de se reencontrar, e, para isso, ela precisaria recorrer às suas memórias. Essas, por sua vez, terão resquícios das inúmeras histórias contadas por seus avós paternos e maternos, bem como de suas experiências particulares. A historiadora argentina Beatriz Sarlo (2007), importante referência no estudo da memória das ditaduras militares e suas heranças na América Latina, afirma que não é possível desconsiderar o passado, mas reescrever uma nova história a partir dele. Em ensaio sobre a pós-memória, no livro *Tempo passado*, pontua:

não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente (Sarlo, 2007, p. 9).

Assim, Mila fará uma viagem de regresso, em que irá se deparar com histórias familiares, outras vezes com histórias públicas que a farão repensar sua atitude de não aceitação de seu cabelo, da mesma forma que muitos não aceitavam, ou não aceitam até hoje, o quão violento foi o período do colonialismo português em terras africa-

nas, e como algumas pessoas insistem em romantizar um acontecimento que levou sofrimento e danos aos povos colonizados.

A PÓS-MEMÓRIA COMO DISPOSITIVO ROMANESCO

A aparente falta de lembranças de Mila do lugar em que nascera revela, na verdade, uma das grandes consequências daquele movimento: muitas famílias portuguesas, que estavam estabelecidas nas colônias, deixaram às pressas tudo para trás, após o processo de Independência de Angola, e retornaram para Lisboa para refazer suas vidas e criar seus filhos ou netos. Talvez esse distanciamento seja decorrente do silêncio estabelecido pós-25 de Abril³, em que lembrar do que havia acontecido na África era manchar a imagem de Portugal de grande país conquistador. Sobre essa hipótese, temos que:

para que haja testemunho, é necessário que exista um interesse por parte da sociedade em conhecer aquilo que é testemunhado, um interesse que, por exemplo, no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, não existia na sociedade alemã (e na sociedade europeia em geral) relativamente à experiência dos campos de extermínio nazis; como não havia na sociedade portuguesa pós-25 de Abril interesse em saber o que se tinha passado em África, nem com a guerra, nem com os colonos. Pela sua natureza, pelo momento político de libertação trazido pelo 25 de Abril, a Guerra Colonial resiste logo de início a ser nomeada – Guerra do Ultramar, Guerra de África, Guerra Colonial – e resiste à narrativa, tornando-se inconfessada e inconfessável (Ribeiro; Ribeiro, 2013, p. 28-29).

³ Em 25 de abril de 1974, caía em Portugal a mais antiga das ditaduras europeias, através de um movimento articulado essencialmente pela oficialidade mais jovem das Forças Armadas portuguesas e por setores mais “liberais” da elite militar, dando início a um período marcado por intensas agitações políticas e sociais (Freixo, 2009, p. 247).

A partir de testemunhos, lembranças, objetos como cartas e fotografias, a história é recontada e passada adiante por aqueles que herdarão essas memórias, transformando-as em pós-memória. Proposto inicialmente por Marianne Hirsch, nos anos noventa, o termo pós-memória se refere à transmissão de experiências impactantes ao ponto de serem repassadas geração após geração, até se transformarem em histórias de famílias.

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation (Hirsch, 2008, p. 106-107)⁴.

Em seu projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, Margarida Calafate Ribeiro recupera esse conceito: “após-memória ou a memória de segunda geração surge, assim, como uma herança direta ou indireta de uma experiência individual e coletiva, que, ainda que vivida por outro, teve reflexo na esfera privada ou familiar” (Ribeiro, 2020, p. 7).

⁴ “A pós-memória descreve a relação que a geração posterior àqueles que testemunharam traumas culturais ou coletivos mantém com as experiências daqueles que vieram antes, experiências das quais eles apenas ‘lembram’ por meio das histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências foram-lhes transmitidas de forma tão profunda e afetiva que pareciam constituir memórias por si só. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, realmente mediada pela recordação, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela criação” (Hirsch, 2008, p. 106-107, tradução nossa).

Acontecimentos como o colonialismo, a diáspora e o racismo atravessam e transformam as histórias, que serão repassadas aos descendentes, através de relatos e testemunhos, como uma herança de algo que não viveram. Tais transmissões são imprescindíveis à medida que trazem ao conhecimento – primeiro particular e, depois, público – informações de momentos historicamente importantes e que culminaram em um novo arranjo político e, sobretudo, social.

Só assim se processa o mecanismo de reconhecimento e de compaixão necessários a quem fala, que assim se liberta do peso de uma memória antes condenada ao silêncio; quem ouve terá a partir de então de lidar com o testemunho recebido, inscrevendo na sua própria identidade o testemunho que acaba de ouvir (Ribeiro; Ribeiro, 2013, p. 30).

Assim, as impressões particulares daqueles que recebem os testemunhos ajudam a transformá-los em uma identidade dos filhos da guerra, que será repassada à outra geração, e esta, por sua vez, encarregar-se-á de passar adiante. Reside aí a essência da pós-memória: a transmissão. Para construir a história de seu cabelo, a personagem recorre às lembranças que provocam nela o desejo de descobrir suas origens, sua verdadeira identidade, a africana, que havia se apagado à medida que tentava se parecer com sua família portuguesa através das inúmeras transformações capilares a que havia sido submetida desde a infância. Muitas dessas lembranças foram ativadas por fotografias que estavam esquecidas pelos cantos da casa de seus avós, também estes sendo responsáveis por transmitir muitas recordações à neta: “tenho diante de mim fotografias de família antigas que folheio à procura de sentidos, ligações, uma explicação para tudo” (Almeida, 2017, p. 54). Os dispositivos de ativação da memória são citados pelos pesquisadores portugueses:

no caso da pós-memória da Guerra Colonial, o arquivo – as fotografias, os aerogramas, os objetos – e os próprios protagonistas estão presentes na casa familiar, o que, muito frequentemente, permite reconstruir uma história sem passar pelo testemunho do pai, seja porque esse testemunho não foi pedido, seja porque, mesmo quando existe uma narrativa explícita por parte do progenitor, o silêncio sobre as dimensões mais traumáticas da experiência vivida por este se mantém como regra (Ribeiro; Ribeiro, 2013, p. 31).

Desse modo, a transmissão geracional é responsável por criar uma memória que irá se perpetuar, se o testemunho ou os “arquivos” forem mantidos. Sendo traumática ou não, a lembrança fará sua parte: despertará sentimentos bons ou ruins, sempre que for acionada. Entretanto, há que se considerar que aquele que ouve o relato poderá imprimir neste suas percepções e, até mesmo, outro ponto de vista. Dessa forma, a transmissão será sempre uma nova versão, ou, pelo menos, uma readaptação de uma história que não foi vivenciada, apenas ouvida. Isso não quer dizer que quem reconta não é confiável, pelo contrário, é fundamental para a continuidade dessa memória, como observa Sarlo:

[...] a primeira pessoa é indispensável para restituir aquilo que foi apagado pela violência do terrorismo de Estado; e, ao mesmo tempo, não é possível ignorar as interrogações que se abrem quando ela oferece seu testemunho daquilo que, de outro modo, nunca se saberia, e também de muitas coisas em que ela, a primeira pessoa, não pode demonstrar a mesma autoridade (Sarlo, 2007, p. 116-117).

Uma coisa é herdar uma memória traumática e transformar isso em um modo de vida doloroso, penoso e prolongado de sofrimento por todas as gerações seguintes; outra coisa é herdar uma memória consciente do passado traumático e, ainda assim, ser capaz de

recontar essa história de forma poética, fazendo ecoar o trauma e suas consequências, mas, sobretudo, dando a conhecer um lado da história que não tinha até então representação, como os relatos de experiência dos filhos da guerra, dos retornados e assimilados que buscaram em Portugal o lar que haviam deixado na África.

Djaimilia Pereira de Almeida representa bem, no conjunto de sua obra, as experiências dessa geração, que reconta suas histórias de família, e traz à luz os processos de busca de identidade e ancestralidade que a Guerra Colonial fez emergir. Desse modo, pouco tempo depois do lançamento de *Esse cabelo* (2017), a autora escreveria *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), que é também uma narrativa de memórias, dessa vez de Cartola, que pode ser reconhecido como o avô Castro da personagem Mila, em *Esse cabelo* (2017). Sobre esse emblemático ancestral, falaremos a seguir.

CARTOLA E MILA: LAÇOS FAMILIARES E INTERTEXTUAIS

O cabelo de Mila era uma confirmação de sua ancestralidade africana, algo que só recordava pelas fotografias ou pelas histórias a ela contadas, como as de seu avô Castro, que havia sido enfermeiro em Angola e muito se orgulhava do ofício, mas precisou deixar tudo para trás, inclusive parte da família, para ir a Portugal em busca de tratamento para um dos filhos que havia nascido com um problema na perna.

A precariedade dos serviços de saúde foi apenas um dos problemas das colônias que se acentuaram após a independência, por isso, a maioria dos africanos que necessitavam de cuidados especiais partiam para Lisboa. Lá chegando, hospedavam-se em pensões próximas aos hospitais, que serviam como um verdadeiro “depósito” de enfermos, e, quando precisavam estender o tratamento, instalavam-se em bairros da periferia. O próprio avô Castro, depois de algum tempo, trouxe para Portugal o restante da família, uma vez que o

filho precisaria continuar o tratamento, e ele próprio já conseguira um emprego como varredor de chão. Conforme relato da narradora-personagem Mila, em uma passagem em que recorda a chegada de seu avô a Portugal:

viera para Portugal em oitenta e quatro com o intuito de tratar um dos seus filhos, nascido com uma perna mais curta do que a outra, num hospital de Lisboa. A perna exigia cuidados médicos inexistentes em Angola. Em Lisboa, ficavam hospedados em pensões perto do hospital, como faziam e ainda fazem um grande número de enfermos da África de expressão portuguesa enquanto duram os seus tratamentos médicos, ou por tempo indeterminado. (...) São os despojos do império (Almeida, 2017, p. 18).

Não por acaso, o excerto acima, de *Esse cabelo* (2017), sintetiza à perfeição o enredo do segundo livro de Djaimilia, *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), que conta a história de Cartola e Aquiles, pai e filho, residentes em Luanda, que vão para Portugal em busca de tratamento para uma das pernas defeituosa do menino. Pode-se aqui pensar em memória da memória, ou um subterfúgio sutilmente usado pela autora como um intertexto, assim explicado por Samoyault:

a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (Samoyault, 2008, p. 47).

É interessante pensar como as histórias de Castro e Cartola se associam tão perfeitamente que poderiam sustentar que um é o outro. De certa forma, Djaimilia retoma uma memória familiar, narrada em *Esse cabelo* (2017), a fim de transformá-la em matéria central de *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019). De acordo com Jenny (1979, p. 39), o

uso de tal dispositivo operaria como um processo de *amplificação*, ou “[...] a transformação de um texto original por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas”. Assim, temas significativos da primeira obra são ampliados na segunda, de modo a elaborar questões como o pertencimento, o preconceito e a própria memória que, em muitos momentos, tem papel de destaque nas duas histórias.

O procedimento de amplificação fica evidente na apresentação de Castro e Cartola. Aquele era uma representação do que fora a vida em Angola. Esse também o era, mas, além de constituir a figura do imigrante africano, que acreditava que em Lisboa seria recebido como um português qualquer apenas porque havia assimilado os costumes e o idioma do colonizador, também mantinha a ilusão de que conhecia a capital portuguesa muito bem, apesar de nunca ter ido para lá. Essa ilusão logo se desfez, quando a necessidade o obrigou a ir para Portugal com o filho, que precisava operar o calcanhar defeituoso. Cartola percebeu que a cidade com que sonhara não os esperava de braços abertos e tampouco tinha para eles um lugar especial, ao contrário, apenas havia as pensões onde os doentes se hospedavam – em sua maioria, imigrantes africanos.

Tinha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade. [...] Mas no interior de Cartola o mapa era ainda o mesmo. Caminhava sem referências. A nova cidade descarnada, sem arruamentos definidos, entontecia-o. Sentia as pernas tremer, perdia o equilíbrio, mesmo que soubesse não estar perdido. Sabia ir do Campo Grande aos Restauradores, traçado que imaginara anos a fio como uma marcha triunfal. Aterrado em Lisboa, porém, a cidade não era como tinha projetado. Nada ficava perto de nada nem era tão imponente como nos postais ilustrados do passado (Almeida, 2019, p. 29-30).

Cartola e Castro foram para Portugal na década de 1980 – ou seja, já no período pós-colonial, como é informado nos dois livros – e

poderiam pensar que, como já havia passado algum tempo da independência e da descolonização, a recepção portuguesa seria mais calorosa, entretanto, as dificuldades e todo o preconceito que tiveram que enfrentar em Lisboa levaram por água abaixo os sonhos de serem reconhecidos como cidadãos portugueses e lhes mostraram que estavam destinados a ocupar os espaços mais periféricos da capital portuguesa. A lembrança da vida em Angola transforma-os em homens melancólicos, cujas memórias tristes serão, assim, transmitidas aos seus descendentes. Como o avô Castro era a personificação da ancestralidade de Mila, a autora converte essa ligação, ou essa memória, no fio condutor que une as duas histórias. No dizer de Jenny,

a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. (...) Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo (Jenny, 1979, p. 22).

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), a autora revisita a memória familiar de Mila e transforma os relatos do avô Castro em uma narrativa de sonhos, frustrações, esperanças e decepções, além de transcender o caráter biográfico por meio da representação literária. É certo que Cartola surge como um personagem muito mais melancólico, talvez porque neste segundo romance a condição de nascença do filho fique mais evidente, além de ser o determinante da partida de ambos para Portugal, afastando-os de Angola e da família. Para Cartola, a enfermidade de Aquiles lhe dava uma sensação de impotência, como se, em algum momento, tivesse feito algo errado e, por isso, recebera como castigo um filho “com defeito”, como ele costumava pensar. Sabia que seria difícil não só criá-lo, mas também prepará-lo para o que poderia ser sua vida. A despeito do infortúnio, tentou amenizar sua decepção dando ao filho o nome de Aquiles: “o

pai deu-lhe um nome helênico, tentando resolver o destino com a tradição” (Almeida, 2018, p. 9). Este dispositivo utilizado pela autora seria o que Samoyault chama, ao descrever os procedimentos de intertextualidade, de *Integração-Sugestão*:

a presença do intertexto é sugerida, sem ser desenvolvida. Ela exige um emprego mais extenso do saber do leitor ou de se sua imaginação para aproximações. A *referência simples*, a menção de um nome (de autor, de mito, de personagem) ou de um título pode remeter a múltiplos textos (Samoyault, 2008, p. 60).

Nesse caso, a aproximação com o herói grego remete, em chave irônica, à provável falta de agilidade e às dificuldades que a criança terá para se movimentar, e o pai, talvez, para não sentir tanta vergonha ou culpa, camufla sua decepção com um nome significativo. Samoyault (2008) explica que a literatura, por si só, é um espelho que está sempre se refletindo em diferentes obras, e, por isso, o leitor precisa estar atento e até mesmo preparado para receber essas referências.

Essa prefiguração da memória cultural geral se encontra mais concretamente – e mais individualmente também – instaurada nos textos que a instalam por meio da repetição, da retomada ou ainda da re-escritura. Por isso não podemos nos contentar com uma teoria da intertextualidade que se limitaria ao único lado da produção: a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo para esta (Samoyault, 2008, p. 90-91).

O Aquiles negro não teve sua redenção como um herói grego, ao contrário, crescera com seu pai sempre à sua sombra, com medo de que o filho fosse maltratado. Já em Lisboa, foi submetido a várias operações malsucedidas, e sua transição para a vida adulta veio cercada de desilusões quanto à nova pátria e aos seus conterrâneos.

Aquiles era um arremedo de Cartola, que, aos poucos, perdia o brilho e a força do homem que um dia fora. A dureza do tratamento médico e da vida que se apresentava para eles em Lisboa tirou-lhes os sonhos de viver dignamente e a ousadia de pensar naquele país como o porto seguro que haviam imaginado quando ainda estavam em Angola.

Os sonhos de pai e filho de sentirem-se aceitos e pertencentes àquele país assemelham-se aos de Mila, que buscou esse pertencimento desde criança, quando começou a mudar o cabelo. Ela não imaginava, certamente, que, ao se deparar com os inúmeros questionamentos sobre identidade e ancestralidade, encontraria muito mais do que recordações do passado. Ela seria a responsável por refazer os caminhos dos seus antepassados, desde a África até Portugal, e, como um Dom Casmurro, atando as duas pontas de sua vida, seria finalmente transportada para casa, ou, pelo menos, ao lugar que lhe dava a sensação de pertencimento, o lugar em que o descuido com o cabelo não era notado, tão pouco, cobrado.

[...] é dessa máscara que sinto saudades, como se a pieguice da memória atraísse as melhores intenções e me devolvesse como uma fantasia de que choro e rio não fosse ela uma degradação. É a memória, enchendo-me da vergonha de não ser capaz de um olhar cheio de graça que me conduz a esse rosto (Almeida, 2017, p. 141).

O saudosismo de Mila reflete o de seu avô Castro, em *Esse cabelo* (2017), e o de Cartola, em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), pois em Portugal eram apenas imigrantes tentando sobreviver e não sucumbir às atribulações diárias e à constante sensação de não pertencimento que o país lhes transmitia. Ao estabelecer essa ligação entre as obras, Djaimilia transmite a força que a transformação geracional tem ao se reavivar em novos textos. A história de Castro e seus descendentes

não ficou guardada em gavetas, ou na maleta que ele carregava como a um tesouro. Castro despertou em Mila o desejo de redescobrir sua identidade e entender como foi desenhado seu passado, antes colonial, agora independente, mas, nem por isso, livre de preconceitos e estereótipos. As inúmeras transformações pelas quais seu cabelo foi submetido apenas mascararam a forma velada como as pessoas a tratavam e, principalmente, como ela se enxergava, uma “falsa portuguesa”, quando, na verdade, não só o cabelo, mas os traços e a pele mais escura lembravam-na a todo momento da ancestralidade que agora ela procurava conhecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transmissão de memórias de uma geração para outra tem sido um dispositivo muito importante na construção de narrativas, principalmente, as que tematizam eventos traumáticos. Esse dispositivo, por si só, reflete uma tradição há muito instaurada de contar histórias e transformá-las em heranças familiares. As narrativas apresentadas neste trabalho demonstraram que, além de serem fontes de conhecimento sobre importantes momentos históricos – como o colonialismo, a independência das ex-colônias portuguesas na África e o fim da ditadura salazarista em Portugal – e de tratarem de temas caros – como preconceito, pertencimento e busca de identidade –, também podem contribuir para uma reflexão profunda sobre o sentido político, subjetivo e artístico da narrativa pós-memorial.

Este conceito, inaugurado por Hirsch, entendido como a transmissão de fatos traumáticos da primeira para a segunda geração, que não os vivenciou, mais tarde, ampliar-se-á no ensaio “Pós-memória, reconstituições”, incluso no livro *Tempo Passado* (2007), de Beatriz Sarlo, que, além de considerar a reconstituição memorialística desses fatos, também considera as experiências particulares dessa geração que escuta, recebe e, portanto, retransmite já com suas impres-

sões. Assim, a segunda geração procura reproduzir um testemunho menos fragmentado, já que completa as lacunas daquilo que não experienciou com o seu ponto de vista da história, e, dessa forma, mantém a subjetividade de quem sofreu os efeitos e se pôs a relatar determinado acontecimento.

Como herdeira das memórias dos pais e avós, Mila deverá se encarregar de repassá-las para a geração seguinte. E ela o fará, pois, ao buscar sua ancestralidade, refazendo o caminho de seus antepassados e rememorando as histórias que lhe foram contadas desde a infância, percebe quão importante é lembrar. Suas lembranças ajudaram-na a redescobrir sua identidade, mas, principalmente, deram voz aos sujeitos cujas histórias de vida se transformaram em história coletiva. Entrelaçando o fio dessas memórias, Mila não só levará adiante sua herança colonial, diaspórica, como também reconhecerá e afirmará suas raízes luso-africanas.

Recebido: 18/12/2023 Aprovado: 04/02/2024

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. 1. ed. São Paulo: Leya, 2017.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. vol. I.

BRISKIEVICZ, Danilo Arnaldo. Os 60 anos de Little Rock e o mundo comum em Hannah Arendt. *Educação & Sociedade*, v. 40, p. e0179909, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/9N6N6FxPQV7DCFSQ4Wc8M9h/>. Acesso em: 03 out. 2023.

FREIXO, Adriano de. Repercussões da Revolução dos Cravos. *Tensões Mundiais*, v. 5, n. 8, p. 247-264, 2009.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics today*, v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt>. Acesso em: 25 set. 2023.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades: Revista de Teoria e Análise Literárias*. Tradução do original *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 5-49.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Arte e pós-memória: fragmentos, fantasmas, fantasias. *Diacrítica*, v. 34, n. 2, p. 4-20, 2020.

RIBEIRO, Margarida Calafate; RIBEIRO, António Sousa. Os netos que Salazar não teve: guerra colonial e memória de segunda geração. *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA UFF*, v. 5, n. 11, p. 25-36, 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ZAU, Filipe. *Angola: trilhos para o desenvolvimento*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

MINICURRÍCULO

TATIANA DA CRUZ TAVARES é Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (PPGLETRAS-UEMS), Licenciada em Letras Português/Inglês e suas Literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

LUCILENE SOARES DA COSTA é Doutora e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Desde 2006, é docente da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), onde atua na graduação e no mestrado profissional em Letras. Tem desenvolvido pesquisas e orientações sobre a formação de leitores e sobre as formas confessionais na literatura contemporânea em Língua Portuguesa.

As masculinidades na encruzilhada histórica de *Luanda, Lisboa, Paraíso*

Masculinities at the historical crossroads of Luanda,
Lisboa, Paraíso

Rodolpho Amaral

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1308>

RESUMO

Este ensaio busca contextualizar a ebulição histórica da década de 1980, recorte temporal em que se passa a maior parte da narrativa de Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019). Considerando a ocorrência concomitante de alguns eventos históricos – a colonização, o regime salazarista português e as guerras coloniais de libertação dos países africanos –, intenta-se traçar algumas observações acerca das masculinidades vigentes nesse período, bem como dos seus paradigmas e subversões, alocando as personagens do romance, nomeadamente Cartola e Aquiles. Para tanto, recorre-se aos estudos de Rosas (2001), a fim de perspectivar o Estado Novo português; de Lugarinho (2017), que traça a aparição das masculinidades em algumas produções literárias dos PALOPs; e de Stanley (2019), cujo trabalho permite estabelecer parâmetros entre os regimes fascistas globais e a ditadura de Salazar, em Portugal. Evocam-se outros estudos para a elaboração deste trabalho, mas os já citados são basilares porquanto permitem colocar em perspectiva a construção das personagens principais do romance de Djaimilia Pereira de Almeida.

PALAVRAS-CHAVE: Masculinidades; Colonialismo; Fascismo; Literatura Portuguesa contemporânea.

ABSTRACT

This essay seeks to contextualize the historical upheaval of the 1980s, a period in which most of the narrative by Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019) takes place. Juxtaposed with colonization, the Portuguese Salazar regime and the colonial wars of liberation in African countries, the aim is to outline considerations about current masculinities, as well as their paradigms and subversions, highlighting the characters of the novel, namely Cartola and Aquiles. To this end, we resort to the studies of Rosas (2001) in order to provide a perspective on the Portuguese Estado Novo; of Lugarinho (2017), which traces the appearance of masculinities in some literary productions from the PALOPs; and Stanley (2019), whose work allows us to establish parameters between global fascist regimes and Salazar's dictatorship in Portugal. Other studies are mentioned for the preparation of this work, but those already mentioned are basic because they allow us to put into perspective the construction of the main characters of Djaimilia Pereira de Almeida's novel.

KEYWORDS: Masculinities; Colonialism; Fascism; Contemporary Portuguese Literature.

Ouçá-me bem, amor
 Preste atenção, o mundo é um moinho
 Vai triturar teus sonhos, tão mesquinho
 Vai reduzir as ilusões a pó (O mundo [...], 1976, lado A, faixa 1).

A epígrafe que abre este ensaio é um recorte da canção do músico, compositor, poeta e violonista brasileiro Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola, cujo nome é um dos motes para adentrar a escrita de Djaimilia Pereira de Almeida, para quem a canção supracitada é “uma peça filosófica, mais do que uma canção” (Gabriel, 2019, p. 6). O romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019) não apenas foi projetado ao som de Cartola, um dos fundadores da escola de samba Mangueira (RJ), mas também foi postulado como uma homenagem póstuma, podemos dizer, ao eminente composi-

tor, que está presente no tecido da diegese – isto é, uma das personagens é homônima do músico.

Filha de mãe angolana e pai português, Djaimilia Pereira de Almeida nasceu em Angola, mas cresceu em Portugal, o que enriquece ainda mais o seu lugar de fala. Pontuar, assim, os diferentes universos referenciais da escritora – seja o Brasil, visto na composição da personagem-chave do romance, ou Angola, como lugar de origem, ou, ainda, Portugal, como outro local de pertencimento – colocam-nos diante do espaço intermediário em que nasce o pensamento mestiço defendido por Serge Gruzinski (2001). A esse propósito, o historiador francês traça um longo percurso para demonstrar o desgaste da categoria cultura, a qual foi difundida por muito tempo como uma totalidade coerente, estável, feito blocos sólidos. A mestiçagem, contudo, termo recuperado sobretudo no contexto da colonização, aponta para espaços fronteiriços muito mais condizentes com a realidade de coabitação e coexistência das culturas: “uma fronteira costuma ser porosa, permeável, flexível: desloca-se e pode ser deslocada” (Gruzinski, 2001, p. 48-49).

Nesse contexto, retomando a discussão acerca dos três países supracitados, este ensaio privilegiará o trânsito e a mobilidade da escritora, levando em conta, ainda, o elo que transpassa as três nacionalidades: a colonização. Ainda que o Brasil tenha conquistado sua independência no século XIX e Angola tenha guerreado sua autonomia em fins do século XX, essa temporalidade traumática assente na colonização portuguesa assombra o presente e o futuro, dado que a *colonialidade* funda as duas nações, a despeito do espaço temporal que as separa.

De volta ao conceito de Gruzinski, podemos notar a mestiçagem já na dialogia existente no romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019). Para além da conversação já citada com o Brasil, destacamos o personagem Aquiles, de quem Cartola é pai. Para pautar a ironia da es-

critora na escolha do nome Aquiles, é preciso, primeiramente, fazer uma breve digressão que recupere o mito desse semideus. Ei-lo: filho do rei Peleu e da ninfa Tétis, Aquiles ainda era um mortal. Numa das versões do mito, para sanar esse problema, Tétis recobre o filho com ambrósia e o coloca no fogo. Sem saber dos objetivos da ninfa, o pai, Peleu, resgata o filho queimado e sem o calcanhar. Para salvá-lo, deixa o menino aos cuidados do Centauro Quíron, que é muito versado em conhecimentos medicinais e, por isso, é também o responsável pela substituição de partes do calcanhar de Aquiles por porções do de um gigante extremamente veloz chamado Dâmiso. Daí provém a aquisição de velocidade pela qual Aquiles é tão famoso.

O diálogo com a antiguidade clássica – visto também nas entrelinhas ao se considerar a *Iliada*, de Homero – está posto nessa cultura que os portugueses herdaram e da qual descendem. Astuciosamente, o Aquiles de Djaimilia Pereira de Almeida resguarda o motivo da narrativa: uma viagem a Lisboa para cuidar do calcanhar esquerdo malformado. É épico o retorno do herói à casa que o engendrou, ou melhor, que ajudou a propagá-lo. Desse modo, percebemos, já no batismo de Aquiles, o movimento de aproximação de Cartola com o que julgava ser Portugal e do qual também se achava no direito de desfrutar:

o calcanhar esquerdo do filho mais novo de Cartola de Sousa nasceu malformado. O pai deu-lhe um nome helénico, tentando resolver o destino com a tradição. ‘Vale mais nascer grego em terra de troianos do que nascer gazela em terra de leões’, alvitrou ao erguer o menino no dia em que Aquiles foi batizado (Almeida, 2019, p. 9).

Notemos ambivalências na conduta de Cartola. Embora assemelhado ao Centauro Quíron no que tange aos conhecimentos medicinais – “Cartola era um parteiro adiantado na carreira, no Hospital

Maria Pia, em Luanda. Administrava vacinas e antibióticos à família como um ditador temperamental [...]” (Almeida, 2019, p. 9) –, a sensibilidade de quem educa um aprendiz em outros assuntos, também visto na figura de Quíron, não se estende a Cartola, o qual profere uma sentença que tanto indica a colocação de termos de força e fraqueza, cuja exemplificação se vê na gazela e no leão, como também evidencia o paradigma da masculinidade colonial à qual esteve submetido desde então: a gazela não é homem, está associada à homossexualidade masculina, *grosso modo*.

Retomando a personagem Aquiles, fica evidente o contexto histórico a que se remete a partir da escolha do seu nome. O que ainda parece ser sutil no início da narrativa é a inerência da personagem à morte, que circunda não somente Aquiles, mas torna-se onipresente ao longo do romance. De Aquiles, podemos citar a etimologia do próprio nome, como destaca Norma Sueli Rosa Lima (2020). Na constituição da palavra, *achos* significa luto, dor, aflição; e *laos*, povo, tribo, nação. Ademais, Aquiles habita o reino dos mortos, o que aprofunda uma personagem mítica para além de um ponto fraco num corpo heroico de semideus, ou seja, ainda mortal.

Não deixa de ser simbólico e passível de análise o fato de Djaimilia Pereira de Almeida nomear Aquiles a personagem que motiva o enredo do romance. É como se o “sofrimento do povo”, um dos significados extraídos da etimologia do nome, estivesse em regresso ao lugar fonte que infligiu essa dor. Retorna a Portugal o resultado vivo de anos de achatamento cultural praticado pela estrutura colonial. Por isso, não deixa de ser irônico, como ficará atestado, ao longo do ensaio, que o Aquiles da escritora é um anti-herói, porquanto não conquista – não provê, então, o sustento de seu grupo social –, não possui atributos de força física, nem agilidade. A esperança de salvar o seu destino com a tradição encerrou-se no nome. Ademais, a personagem reúne características que vão na

contramão do paradigma da masculinidade portuguesa, portanto, colonial, ainda vigente no recorte temporal do romance: anos 1980. Ainda quando criança, o menino já demonstrava uma “disposição meditabunda” (Almeida, 2019, p. 13) que o liga à imobilidade e à contemplação, cujo espelhamento encontra na personagem feminina Glória, a mãe, a imagem original.

Num caminho similar, mas com algumas especificidades, encontra-se a personagem Cartola, que, para além da identificação já aventada com o cantor e compositor brasileiro – o que demonstra seu destino dotado de infortúnio tal qual a canção “O mundo é um moíno” (1976, lado A, faixa 1) –, também possibilita uma outra semântica. A personagem parece assumir para o filho Aquiles uma bússola que aponta para uma nova vida cheia de soluções – já em Lisboa, “[a]ndava ao lado do filho como se fingisse dominar uma língua estrangeira” (Almeida, 2019, p. 30). Para a filha Justina e para a esposa Glória, Cartola também manifestava um mágico que a qualquer momento tiraria de si – a cartola em pessoa – oportunidades e alegrias distribuídas a todos sem distinção, afinal, “viajava para a cidade do progresso” (Almeida, 2019, p. 19).

Diferentemente da emigração motivada por “direitos portugueses” no contexto pré-Revolução dos Cravos – isto é, o africano assimilado gozaria do *status* de cidadão português e, assim, alçaria a “civilização” –, o estímulo para abandonar Luanda e partir para Lisboa é o tratamento de uma doença. Aliás, como aponta Lima (2020), o tema da doença e da possibilidade de cura tem recorrência na ainda parca produção de Djaimilia Pereira de Almeida, já que se trata de uma escritora de publicação recente.

No romance *Esse cabelo* (2017), a personagem do avô Castro também vai a Portugal no intuito de tratar um dos filhos, cujas pernas tinham tamanhos irregulares. Semelhante ao que ocorre a Aquiles, o tratamento para a doença análoga é inexistente em Angola, obri-

gando tanto o avô Castro como o Cartola a tomarem rumo para Lisboa. Ambas as narrativas passam no decorrer dos anos 1980 e denunciam o engodo da promessa de uma cura, que não acontece, além da aquisição de cidadania portuguesa, o que também não se verifica. Ao contrário, passada a Revolução dos Cravos em Portugal (1974), ficaram as marcas de diversos tipos de violência, sobretudo a de um imaginário que ainda hoje perdura e nem sempre em discursos sussurrados em ambientes privados. Segundo Lima (2020), que, por sua vez, recorre à historiadora Heloísa Paulo, o período salazarista era conivente, claro, com uma perspectiva fascista:

oriundos do meio rural, aqueles emigrantes eram incentivados a manterem as próprias raízes, o espírito da vida aldeã, no encorajamento à sublimação da memória coletiva; perspectiva muito diferenciada do afastamento dos angolanos de sua nação, registrado em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Não se estimulava a manutenção dos laços de Vó Castro e de Cartola com suas raízes africanas, porque perversamente interpretadas como traços selvagens e incultos. No século XX, sabemos, a relação estabelecida entre a metrópole e suas colônias africanas tinha a missão de integrá-las ao ‘progresso’, quando elas receberiam as benesses dessa ‘evolução’ (Lima, 2020, p. 14-15).

Ao longo da narrativa, e aqui voltamos a tratar especificamente do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), é cada vez mais evidente a falácia do discurso salazarista, já que nem as colônias recebiam as benesses da apropriação de suas riquezas, nem, traçando o caminho oposto, os cidadãos africanos emigrados do continente recebiam documentação, tratamento e direitos advindos da cidadania portuguesa. A política de assimilação visava apenas a disseminação dos valores portugueses abarcados na cultura lusitana, na fé posta no Evangelho, e na criação de pequenas elites locais, cuja finalidade era a destruição das culturas autóctones.

A efetivação dessa política pode ser averiguada em diferentes momentos da narrativa, dos quais destacamos uma passagem, porquanto ela representa uma metonímia para o pensamento português em vigor à época. Fica a cargo da personagem Barbosa da Cunha veicular a metonímia de um Portugal cego e surdo às demandas dos emigrantes africanos, deixando-os à própria sorte e à beira da indigência.

Confiou o pedido da nacionalidade portuguesa a Barbosa da Cunha passando-lhe para a mão uma pasta com papelada que não voltou a ver. Pelo menos uma vez por ano, assegurava a Aquiles que os documentos estavam para sair. (...) Não contava a ninguém que não sabia em que pé estava o processo, de que o obstetra pouco ou nada falava. Vivia com medo da polícia, de uma rusga. Planeava fazer-se de morto caso o abordasse. Parecia pensar que um dia lhe bateriam à porta e lhe diriam que estava tudo tratado, que era enfim português, direito que julgava pertencer-lhe (Almeida, 2019, p. 73-74).

Embora conhecesse Cartola de Angola e lhe promettesse ajuda quando chegasse a Portugal, o obstetra Barbosa da Cunha abandonou-o sem cerimônias e remorso, à revelia de sua fé pregar a culpa. Segue-se a esse pedido não atendido uma lista que comprova a imersão de Cartola na cultura portuguesa, a introjeção ao ponto de querer deixar para trás Luanda: “o pai de Aquiles queria vomitar Luanda, mas ainda não conseguia; queria livrar-se da primeira vida, mas ela fazia-lhe frente” (Almeida, 2019, p. 43). A política de assimilação continuava a distinguir, então, os genuinamente portugueses dos que não o eram, ainda que houvesse a promessa de os tornar lusitanos, bastando o cumprimento de uma imaginada cartilha cultural.

Não sabia ele conjugar o gerundivo e a origem etimológica da palavra ‘Tejo’? Não achava, inspecionando-se ao espelho, que não se geravam a norte do Alentejo, ‘e muito menos em África’, maças-

-de-adão como a de Aníbal Cavaco Silva? Não era dócil e cordato contando que não estivesse bebido? Não engraxava os sapatos do filho aos domingos sentindo-se sempre mortificado? (...) Não se arrepiava ao ouvir o hino de Portugal e sabia de cor a primeira estrofe dos *Lusíadas*? Não abafara o seu desejo ao ponto de se ter esquecido de como era o corpo de Glória e decorado os afluentes do Mondego? (Almeida, 2019, p. 74).

Na esteira de dominação de certos princípios, Mário César Lugarinho (2017) destaca que a identidade do homem branco europeu e de tudo que se lhe agrega é o paradigma absoluto da masculinidade colonial. Embora Lugarinho esteja abarcando as masculinidades na literatura dos PALOPs (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), suas sentenças coincidem com o que discorreremos até o momento. Nesse caso, a hierarquia racial e étnica se sobrepõe a quaisquer outros critérios de diferenciação, seja o gênero, a classe social, a escolaridade etc. Por esse motivo, Cartola, ainda que aprendendo perfeitamente *o ser português*, nunca o será porque o racismo está arraigado na sociedade portuguesa tanto quanto na mentalidade colonial construída nas ex-colônias. Sobeja-lhe conhecimento, mas a cor de sua pele chega antes. A negação da cidadania portuguesa não se restringe a Cartola, mas é estendida também a Aquiles, manifestando as duas personagens uma relação de contiguidade com outros africanos emigrantes: esse “olhar de quem vê o mundo da cama, contrariado, a morder-se de raiva porque ninguém ouve, ninguém acode, foi a sua nacionalidade assim que pisou Lisboa” (Almeida, 2019, p. 47).

Ainda que o intuito de Djaimilia Pereira de Almeida não seja o de compor romances históricos ou esquadrihar o período colonial pelo qual Angola foi e continua sendo vitimada, não é possível desconsiderar, na leitura de sua obra, a alusão a esse momento traumático, seja por ambientar a narrativa em anos adjacentes – *Luanda*,

Lisboa, Paraíso (2019) se passa nos anos 1980, como já dito –, seja por seus personagens sentirem à queima-roupa o resultado das políticas de subjugação, ou, ainda, pelo fato de a escritora, contemporaneamente, viver numa sociedade herdeira da mentalidade colonial e salazarista – isto é, o espaço que a acolhe, a materialidade do lugar de onde escreve, sem, com isso, adentrar aqui as considerações autobiográficas mais profundamente, eixo temático que pode ser mais profícuo se tomarmos como mote a análise do romance *Esse cabelo* (2017). Nesse sentido, o que buscamos aqui é ambientar uma vivência posterior à Revolução dos Cravos – evento que também desembocou no declínio do domínio português em África –, porém que mantém laços de memória e atualização com a atualidade, já que se trata de uma experiência coletiva – mesmo que narrada individualmente, como no romance em que há destaque para a história de duas personagens, o enredo é mais comum do que pode parecer.

Nesse sentido, pode-se trazer à baila as considerações de Silvio Renato Jorge (2017) acerca de alguma literatura portuguesa produzida pós-Revolução dos Cravos. No arguto ensaio “Literatura, memória e resistência” (2017), Jorge aponta que muitas vezes o silêncio do cidadão impera diante dos flagelos dos regimes colonial e ditatorial supracitados, mas que a literatura assume uma outra postura:

por outro lado podemos encontrar na literatura, sobretudo na portuguesa, um processo reverso, em que o texto procura articular memória e esquecimento não para meramente representar o que houve, mas para significá-lo, para inscrever um sinal que, mesmo a apontar muitas vezes para o fracasso da representação, seja capaz todavia de acionar nossa capacidade de percepção crítica do mundo, testemunhas que somos de nosso próprio devir (Jorge, 2017, p. 22).

Djaimilia Pereira de Almeida, seja portuguesa, angolana, ou luso-angolana, traz à tectura do texto a relação de pelo menos dois

continentes, vínculo que se estreitou a partir das políticas coloniais e fascistas impostas por Portugal. Seu romance, sem ser de forma extravagante, pauta a herança do elo geopolítico erguido sob opressão e dominação; sua escrita é, portanto, uma forma de manter viva a memória política que envolve os dois países, e, por isso, consideramos que há compromisso ético na composição do seu romance – uma “ética da escritura” (Seligmann-Silva, 2005, p. 85 *apud* Jorge, 2017, p. 22).

Dito isso, é preciso demarcar mais ainda a ambientação da narrativa de Djaimilia Pereira de Almeida. Estão Cartola e Aquiles numa Lisboa dos anos 1980, uma encruzilhada de três caminhos: o aspecto colonial já visto na “conquista” de outras terras; a vocação imperial da nação, retomada com reconfigurações pelo regime fascista de Salazar; e as guerras coloniais de libertação dos países africanos, que, como recorta Roberto Vecchi (2013), é um evento histórico de nomenclatura flutuante e, por isso, em disputa narrativa:

a guerra colonial é, de fato, uma guerra ainda à procura de um nome – guerra colonial, guerra de África, guerra do Ultramar – e a incapacidade de nomeá-la corresponde, num plano simbólico, à incapacidade de pensá-la como fundadora de uma memória compartilhada (Vecchi, 2013, p. 20).

Não buscamos, aqui, discorrer profundamente sobre esses três episódios históricos, o que demandaria uma bibliografia direcionada e outra abordagem ensaística. O que pretendemos destacar nesse entroncamento histórico, contudo, é a construção e a manutenção da figura masculina, situando, assim, as performances de Cartola e Aquiles.

Os fardos normalmente atribuídos genericamente ao homem branco passaram, na ditadura salazarista, a representar o destino do homem português: colonizar e evangelizar potências ultramarinas (Rosas, 2001). O paradigma colonial considera, assim, a hierarquia

racial de dominação – o homem branco que subjuga a todos os outros –, o que podia ser sustado apenas pelo mestiço, que mantinha alguns poucos privilégios (Lugarinho, 2017). Em consonância com a mentalidade colonial, a sociedade patriarcal é a base do mito fascista, a partir da qual todas as relações se (re)configuram: numa “sociedade fascista, o líder da nação é análogo ao pai da família patriarcal tradicional (...). A autoridade do pai patriarcal deriva de sua força, e a força é o principal valor autoritário” (Stanley, 2019, p. 22).

Nas sociedades africanas, a colonização retirou o sentido de comunidade existente nos territórios e incutiu a noção de família nuclear, visto no romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019) no arranjo familiar da personagem protagonista: Cartola, Glória, Justina e Aquiles. Contudo, as duas masculinidades que compõem a família estão deslocadas dos modelos padrões: no tocante à vocação patriarcal e de ordem hierárquica, Cartola se opõe ao paradigma da masculinidade colonial, porquanto não dispõe de força econômica, política ou social, além de não ser um homem branco. Além disso, ele assume, muitas vezes, ao longo da narrativa, o papel de cuidador – sobretudo da mulher adoentada que demanda atenção –, do qual quer se livrar e vislumbra poder fazê-lo na ida a Portugal. É, então, um homem demasiado doméstico e dado aos cuidados de outrem.

Os primeiros cinco anos de vida da criança apanharam a família no cruzamento entre a crescente paralisia da mãe Glória e a iminência da Independência. Cartola passou essa meia década à cabeceira da mulher, que piorava. (...) O marido dava-lhe banho na cama como se, demorando na conservação do seu corpo inerte, lhe tivesse cabido ungir, na penumbra de um quarto abafado, o relicário desse começo de vida, numa casa térrea onde nunca faltara coisa alguma (Almeida, 2019, p. 12).

Ou, ainda:

por isso, em Lisboa, Cartola esperava ter a sua vida de volta. Às vezes, o cheiro do azeite aquecido reaparecia-lhe vindo do nada, mas abanava a cabeça para se esquecer, por lhe lembrar uma casa mortuária. Sentia que regressar a Luanda seria como morrer de livre vontade. E então sabia por que escolhera ficar em Lisboa mesmo sem condições e acochado pelo medo. A última coisa que queria era voltar a trançar o cabelo da mulher. Morreria de tristeza se tivesse de voltar a fazê-lo (Almeida, 2019, p. 70).

Ademais, outra masculinidade deixou de se cumprir: aquela baseada num paradigma africano, vista, por exemplo, num guerreiro em sua forma tradicional, viril (Lugarinho, 2017). Isso também pode ser aventado sobre Aquiles, com algumas especificidades justapostas ao seu nome. Como um homem resultado das políticas de assimilação praticadas pelo regime salazarista, Cartola evoca o passado mítico, a tradição para potencializar o destino do filho – o que já foi algures tratado neste ensaio. O retorno ao “passado glorioso” é uma estratégia fascista para o controle do presente. Esse discurso foi exaustivamente usado por Salazar, a fim de moldar a mentalidade do povo português. Para tanto, ele recuperou o passado glorioso das navegações e as conquistas cantadas por Luís de Camões n’*Os Lusíadas* – elidindo, claro, o que de aspecto crítico à conduta portuguesa há na obra. O retorno a Camões era uma tendência em vigor já no século XIX, mas apropriada com êxito pelo regime salazarista, que o utilizou para a construção de um ideário que marcasse a vocação imperial da nação, seu dom e direito a conquistar novas terras e subjugar novos povos, como bem ilustra Fernando Rosas (2001, p. 1035): “assim se compreende que deste mito imperial se deduza como dogma indiscutível a ideia da nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível e inalienável”.

Djaimilia Pereira de Almeida, contudo, demonstra que o discurso do regime português era uma falácia, pois, afora a conquista de potências ultramarinas, a interseção das nações não distribuía com equidade os direitos e os deveres. Ironicamente, então, a escritora devolve a Portugal a subversão da tradição paulatinamente propagada em Angola: um Aquiles anti-herói, com a fraqueza mítica já ativa, tão imóvel quanto a mãe acamada.

Os tratamentos de Aquiles deram-lhe um ar doente, que mascarava a juventude despontada do hálito de hospital, dos olhos tristes e do calcanhar que arrastava agora mais do que na chegada a Lisboa, por causa das feridas abertas pelas operações.

[...] Aquiles andava pela rua amparado na corcunda do pai, sem se perceber quem era o velho de quem (Almeida, 2019, p. 61).

Mesmo jovem, qualquer possibilidade de arrancar do destino a subsistência não se concretizava com o filho mais novo de Cartola. Sua “postura sorumbática” (Almeida, 2019, p. 63) afastava-o da energia e da virilidade necessárias para a masculinidade da metrópole, não bastassem os outros fatores que já o impediam de alcançar tal paradigma. Aliás, essa postura sombria de que Aquiles é o portador parece configurar um dos únicos vínculos com o outro Aquiles, o do mito grego, para além do calcanhar defeituoso, visto que este habita, segundo Lima (2020), o reino dos mortos.

No caminho de traçar masculinidades opostas ao que ficou estabelecido pela mentalidade patriarcal, Cartola – o mesmo que nomeou o filho recorrendo à tradição em função de evitar-lhe um destino de gazela – estabelece um vínculo afetivo com um personagem que é apresentado na narrativa no capítulo vinte e dois. O galego Pepe, casado com a transmontana Floripes, com a qual teve o filho Amândio, compartilha do mesmo destino trágico de Cartola, com a diferença de que aquele antecipou o sofrimento em quase quarenta anos,

já que chegou a Lisboa em 1940 e viu os primeiros assentamentos se erguerem na Quinta do Paraíso. Oriundo de aldeia pobre, Pepe vivenciou mais demoradamente a outra vocação portuguesa disseminada pelo regime de Salazar: a vocação rural da nação e, conseqüentemente, a vocação da pobreza, ambas pautadas numa recusa à tecnologia e numa virtude do *ser português*:

daí também um discurso caro a certos sectores do regime, aliás dominante a nível do aparelho de propaganda, de crítica à industrialização, de desconfiança da técnica, de crítica da urbanização e da proletarização, ou seja, de fundamentação de uma segunda vocação, uma espécie de vocação rural da nação (Rosas, 2001, p. 1035).

Claro está que o discurso aparelhado do Estado não logrou êxito e, em função da alta emigração de portugueses à procura de emprego, além da não garantia de condições decentes para quem imigrava para o país, balanceou a credibilidade do regime. O discurso anti-intelectual e, por conseguinte, contrário à educação e ao aprimoramento de qualquer técnica é um pilar de regimes fascistas, como elucubra Jason Stanley (2019).

De volta à personagem Pepe, Cartola vê no amigo “uma vocação sofredora e digna como sentia ser a sua” (Almeida, 2019, p. 92). Não fosse uma amizade insinuantemente homoafetiva ao longo da narrativa, poder-se-ia dizer que era apenas um aspecto da heterossexualidade em evidência – a admiração cega que os homens sentem uns pelos outros, ou, em outras palavras, a homossociabilidade. A partilha de segredos, inclusive, é uma das características do pacto entre os homens, haja vista que o desejo entre ambos também costuma ficar nas entrelinhas. O fato é que a relação de Pepe e Cartola vai se estreitando em diferentes âmbitos, como é possível notar no ato do

galego em expor sua intimidade, nesse caso traduzida na apresentação de um lugar que lhe servia como esconderijo.

Foi a 14 de maio (ele não se esqueceu da data) que Pepe se resolveu a mostrar ao amigo o seu esconderijo. Cartola nunca tinha entrado no pinhal e seguiu o outro a medo até uma bifurcação. Em volta, rodeados por pinheiros e eucaliptos, o vento agitava as silvas e arrastava lixo deixado para trás num parque de merendas. [...]

‘Isto é o meu império, doutor. Por mim, vivia aqui’, resumiu Pepe, e abriu os braços girando sobre si próprio, como se recebesse visitas em casa. ‘É grande’, respondeu Cartola, vendo que era esperado que dissesse alguma coisa.

E os dois homens sentaram-se lado a lado em cima das mantas a ouvir ranger ao vento os ramos das árvores, a partir pinhões com pedras, enquanto os fantasmas deles colidiam com o inchaço dos seus sonhos (Almeida, 2019, p. 93-94).

Essa passagem é uma das primeiras a abrir brecha para uma sensibilidade entre personagens masculinas que conhecem a aridez da vida e a secura de imigrar para um país hostil à sua existência. Nos moldes parecidos ao tratamento dado à intelectualidade e aos espaços que nela se apoiam – universidades, escolas... –, possibilitadores de subverterem a masculinidade e colocarem em debate a igualdade de gênero (Stanley, 2019), um grande fantasma para o regime fascista, porque mina a formação/manutenção da família tradicional, a homossexualidade também representa um perigo ao ideário do autoritarismo. Primeiro porque atinge o pilar do regime pautado em Deus, pátria e família: contraria os valores cristãos exaustivamente disseminados; destrói a virtuosa sociedade patriarcal, já referenciada como a base do mito fascista; e, por último, desagrega a família nuclear, baseada em papéis hierárquicos bem demarcados quanto ao gênero dos seus integrantes. Em segundo, aspecto extremamente relacional ao anterior, porque embaralha a organização dos gê-

neros ao dissociar a exclusividade de elementos femininos, vistos apenas na mulher, e masculinos no homem, permitindo, assim, a circulação de masculinidades que abarcam o feminino – a sensibilidade aludida na atitude da personagem Pepe, por exemplo – e feminilidades que abarcam o masculino. É fundamentado, então, que Stanley (2019) dedique um capítulo à ansiedade sexual, tática usada pelo fascismo que, ao usar os transgêneros e os homossexuais como ameaça às masculinidades tradicionais, mantém o pânico moral da sociedade e a rejeição a essas identidades.

A prática fascista distorce a ansiedade masculina, acentuada pela ansiedade econômica, transformando-a em temor de que sua família esteja sob ameaça existencial por parte daqueles que rejeitam sua estrutura e suas tradições. Aqui, novamente, a arma usada na política fascista é uma suposta ameaça potencial de agressão sexual (Stanley, 2019, p. 134).

Os valores difundidos nas sociedades sob domínio do regime salazarista são demasiado arraigados, de modo que as personagens, embora se permitindo à porosidade da homoafetividade, sentem-se envergonhadas, ainda que, pelo menos para Cartola, a chance de uma nova vida pautada na alegria fosse viável. É o que se nota, por exemplo, na passagem em que Cartola e Pepe, embriagados, dançam juntos e, sob o olhar atento de Aquiles, sentem que cruzaram uma fronteira.

Um dia, os dois tocados, dançou com Pepe. Afastaram a mesa da sala, agarraram-se um ao outro, Cartola muito hirto e gracioso como um dançarino de salão. Pepe, no gozo, primeiro a imitar um bailarino de flamenco, mas logo compenetrado em manter o equilíbrio. A sobriedade que lhes restava foi toda para o cuidado que tinham em que suas caras não se tocassem, apesar de estarem de mãos dadas. [...]

Por instantes, Cartola fechou os olhos. Estava insensível ao hálito a vinho de ambos, e os rostos deles tocaram-se. A barba de Pepe raspou na sua barba e picou-o. (...) E afastaram-se, ‘tche, vocês mais velhos só falta beijarem-se’, disse Aquiles incomodado. Estavam envergonhados mas contentes como se tivessem chegado juntos de uma viagem. Tinham ido onde não se pode ir na companhia de um filho. Cartola olhou Pepe, olhinhos húmidos, suado, andrajoso. O outro viu o preto como o velho que era, encabulado e sem palavras, como se tivesse metido o pé na poça ou revelado alguma inconfidência. Haviam cruzado uma fronteira. Estavam, sem o terem querido, para lá do fosso da linguagem. Não tinham ido e vindo do passado. Isso seria fácil. Mas perdoado por momentos o presente (Almeida, 2019, p. 134-135).

Djaimilia Pereira de Almeida, no entanto, susta qualquer possibilidade de realização homoafetiva que vai se desenhando no romance. Aliás, não há possibilidade de satisfação em nenhum momento da narrativa, destino viável ao corpo desterritorializado e sem lugar na potência colonizadora. Parece ser esse o desfecho que a escritora quer mostrar: o trágico é o único caminho para quem, como Cartola, Aquiles e Pepe, decide atravessar as fronteiras. Pelo menos àquela época de ebulição histórica.

Depois da morte do menino Iuri, por quem Pepe nutria afeição, o romance envereda nos arremates trágicos: Pepe se suicida. Põe-se fim ao sofrimento sustentado por ele desde a década de quarenta, mas também se interrompe a construção dos frágeis laços de alegria que uma amizade homoafetiva permitia. Numa carta de despedida, encontra-se uma alusão fraterna: “perdoa-me, Cartola, meu irmão preto” (Almeida, 2019, p. 192). Está Cartola, mais uma vez, enveredado na aridez de viver em Lisboa.

Pepe começara por ser uma vírgula na sua vida e tornara-se a justificação da jornada cujo fim naquele instante se revelou. (...)

Puseram Pepe no chão e tamparam-no com um lençol. Cartola abraçou-se a ele e então chorou como ainda não tinha chorado em Lisboa (Almeida, 2019, p. 197).

A desumanização que caracteriza e determina as personagens do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019) não poupa nem a Aquiles, a quem foi desejada a sorte de um destino mítico, mas que não se cumpriu ou se cumpriu inversamente. Ao fim da narrativa, Aquiles permanece atado, à revelia de ter feito o grande movimento de sua vida: a ida a Lisboa. Em seus olhos, ele guarda a mãe doente e acamada, espelhamento de sua condição em Portugal, onde a subalternidade e o descumprimento do paradigma do masculino ficam evidentes.

No que diz respeito à personagem Cartola, podemos concluir seu destino de errância, à cata de efêmeros momentos de alegria numa cidade que o repele e não lhe concede um lugar. Seu final, porém, tem algo de anunciação, é como se Djaimilia Pereira de Almeida nos deixasse entrever um novo sujeito saído do entroncamento histórico ao qual aludimos: à margem do Tejo, a personagem marginal lança a sua cartola no rio. Esse é um gesto que guarda um resquício de indizível, como salienta e conclui Jorge (2017):

mas, se a literatura, como qualquer outro ato de linguagem, é a expressão dessa impossibilidade, por outro lado, ao recolher os rastros do que consegue alcançar, se manifesta como um espaço privilegiado de problematização de discursos excessivamente centrados e autoritários, revelando o vazio intransponível entre a experiência e a escrita dessa mesma experiência, entre a memória coletiva da dor e o texto que demanda a sua percepção (Jorge, 2017, p. 24).

Procuramos demonstrar neste ensaio algumas relações geopolíticas entre Angola, Portugal e Brasil – este último abarcado sobretudo na escolha do nome da personagem de Djaimilia Pereira de Almeida

e nas relações dotadas de colonialidade herdadas de Portugal. Julgamos ter ficado evidente a ebulição histórica do período em que a narrativa de *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019) se passa, isto é, na década de 1980: uma encruzilhada que conjuga a manutenção da colonização de países africanos, o fim do regime ditatorial de Salazar em Portugal (a partir da Revolução dos Cravos) e as guerras coloniais/guerras de libertação. Para o contexto angolano de onde partem as personagens Cartola e Aquiles, esses períodos estão justapostos e confundem-se, retroalimentam-se, sustentam discursos similares – com exceção das guerras coloniais, no enquadramento português, e guerras de libertação, na perspectiva dos países africanos, evento histórico pouco trabalhado neste ensaio em função de não assumir concretamente um pano de fundo no romance de Djaimilia Pereira de Almeida.

Ambientada a historicidade do período da narrativa, buscamos discutir a construção da masculinidade nas personagens que compõem o romance, demorando-nos mais nas duas principais – Cartola e Aquiles. No intuito de ilustrar como as personagens não correspondem ao paradigma da masculinidade veiculado pela mentalidade colonial e fascista, agarramo-nos primeiramente aos seus nomes, considerando que um nome é um chamamento de alguma coisa – no caso de Aquiles, por exemplo, a evocação do destino épico, intuímos, ficou evidente.

Desse modo, a partir de trechos do romance, pontuamos características do regime fascista de Salazar, sem deixar de considerar a conjuntura colonial que, aliados, engendram as masculinidades tidas como padrão. Assim, pretendemos notabilizar a falácia do discurso português que diz tratar o emigrante africano como um igual, mas, na verdade, impõe-lhe duras sanções por não cumprir o paradigma colonial disseminado no imaginário das nações. O percurso de Cartola e Aquiles foi, como demonstra Djaimilia Pereira de Al-

meida, mais que um trajeto individual ou de família; representou um destino coletivo.

RECEBIDO: 31/12/2023

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Finalista do Oceanos, escritora portuguesa se inspira em Cartola, *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 6, 5 dez. 2019. Segundo Caderno.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JORGE, Silvio Renato. Literatura, memória e resistência. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, p. 19-29, jan.-jun. 2017.

LIMA, Norma Sueli Rosa. “Esse cabelo” em “Luanda, Lisboa, Paraíso”: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 43, p. 12-24, jan.-jun. 2020.

LUGARINHO, Mário César. Paradigmas confrontados: algumas masculinidades nas literaturas africanas de língua portuguesa. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 141-151, 2017.

O MUNDO é um moinho. Intérprete: Cartola. Compositor: Cartola. In: CARTOLA. Intérprete: Cartola. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira. 1976. 1 disco de vinil de 7 polegadas, lado A, faixa 1.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o estado novo e a questão do totalitarismo. *Análise social*, Lisboa, v. 35, n. 157, p. 1031-1054, 2001.

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2019.

VECCHI, Roberto. Legados das memórias da Guerra Colonial: algumas reflexões conceituais sobre a transmissão intergeracional do trauma. *Abril*, Niterói, v. 5, n. 11, p. 15-23, nov. 2013.

MINICURRÍCULO

RODOLPHO AMARAL é doutorando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Mestre em Estudos de Literatura pela UFF. Licenciado em Letras (Português/Literaturas) pela UFRRJ (2015), com período sanduíche na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), o que lhe rendeu uma dupla diplomação.

Pescar pérolas no Tejo: um mergulho nas águas de *Maremoto*, de Djaimilia Pereira de Almeida

Fishing for pearls in the Tagus: a dive in the waters of Maremoto, by Djaimilia Pereira de Almeida

Clarisse Dias Pessôa

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1305>

RESUMO

O presente artigo se debruça na obra *Maremoto*, de Djaimilia Pereira de Almeida, com o intuito de analisar de que maneira suas personagens transitam entre memória e esquecimento a partir de suas relações com a cidade de Lisboa. A análise se direciona para refletir de que forma a escrita de Djaimilia Pereira de Almeida busca a inserção dessas personagens na cidade por meio dos trânsitos. É na busca desses trânsitos na cidade descrita na obra que esse artigo ganha corpo. A partir da figura do *flâneur* de Benjamin, esta pesquisa busca analisar como a obra lança seus olhares sobre as ruínas de Lisboa e colabora para inserir outras memórias que fazem parte da história de Portugal, mas que foram sistematicamente silenciadas por uma matriz de pensamento colonial que ainda perdura na gestão do lembrar e esquecer na capital do país. Além de Walter Benjamin, os estudos de Julia Kristeva, Stephen Small, Stuart Hall, Roberto Vecchi e Margarida Calafate Ribeiro trarão suporte teórico.

PALAVRAS-CHAVE: *Maremoto*; Djaimilia Pereira de Almeida; Cidade; Memória; Pós-colonialismo.

ABSTRACT

This article focuses on *Maremoto* by Djaimilia Pereira de Almeida with the aim of analyzing how its characters move between memory and oblivion based on their relationships with the city of Lisbon. The analysis aims to reflect how Djaimilia Pereira de Almeida's writing seeks to insert these characters into the city through their transits. It is in the search for these transits in the city in the work that this article takes shape. Taking as a starting point the figure of Benjamin's *flâneur*, this research seeks to analyze how the book looks at the ruins of Lisbon and helps to insert other memories that are part of the history of Portugal, but that have been systematically silenced by a matrix of colonial thinking that still persists in the management of remembering and forget in the capital city. In addition of Walter Benjamin, studies by Julia Kristeva, Stephen Small, Stuart Hall, Roberto Vecchi and Margarida Calafate Ribeiro are going to provide theoretical support.

KEYWORDS: Maremoto; Djaimilia Pereira de Almeida; City; Memory; Post-colonialism.

A cinco braços jaz seu Pai,
De seus ossos fez-se coral,
Essas são pérolas que foram seus olhos.
Nada dele desaparece
Mas sofre uma transformação marinha
Em algo rico e estranho (William Shakespeare)¹

A epígrafe que retoma o canto de Ariel de *A tempestade*, de Shakespeare, foi citada por Hannah Arendt (2008), em um ensaio quase

¹ A epígrafe é composta pelos versos da canção de Ariel, personagem de *A tempestade*, de William Shakespeare. O excerto encontra-se na segunda cena do primeiro ato da peça e foi utilizada por Hannah Arendt também em formato de epígrafe em seu texto sobre Walter Benjamin. Em suas publicações não encontramos as referências bibliográficas do trecho, entretanto para privilegiar a fluência do pensamento aqui proposto optamos por manter a versão das traduções do texto da autora. (Cf. Arendt, 2008. p. 208).

poético sobre Walter Benjamin, para compará-lo a um pescador de pérolas. Benjamin sondou as profundezas do passado, nas belas palavras da autora, “como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas” (Arendt, 2008, p. 222), buscando o passado não para ressuscitá-lo tal como foi, em sua unidade e completude, mas para encontrar seus fragmentos que teriam permanecido ocultos no fundo do mar sofrendo uma constante transformação marinha em meio aos destroços. É seguindo as submersões de Benjamin que Djaimilia Pereira de Almeida, em *Maremoto* (2021)², revela-nos Lisboa pelos olhos de Boa Morte da Silva, guardador de carros, na Rua António Maria Cardoso³. A partir da “rua de vivos e mortos” (Almeida, 2021, p. 92), o narrador e personagem central nos mostra a face de um assimilado das ex-colônias portuguesas. Nascido em Angola, ex-combatente que lutou ao lado do exército português na Guiné-Bissau, em Lisboa, compara o seu trabalho aos deveres de um soldado, mas reconhece que guarda o que não precisa ser guardado, carros estacionados no espaço público. Para Boa Morte da Silva, Portugal é seu pai. Um pai que abriu as portas para ele, mas não o reconheceu.

² *Maremoto* foi publicado isoladamente pela editora Relógio d'água, em abril de 2021. Em novembro do mesmo ano, a editora lança uma edição conjunta de três obras da autora que batizou de *Três histórias de esquecimento*. Nesta edição, além do romance, acrescenta mais duas obras da autora, *A visão das plantas*, que teve a primeira publicação em 2019, e *Bruma*, um romance inédito.

³ Na Rua António Maria Cardoso, esteve localizada a sede da PIDE. No dia 25 de abril de 1974, o local foi reduto da resistência da polícia de repressão política do Estado Novo que nessa tarde disparou fogo contra a população a partir de suas janelas, deixando muitos feridos e quatro mortos. Estas foram as únicas mortes deste dia.

Filho não escolhe seu pai, eu não escolhi meu país. Matei como um louco. A cada cadáver me entreguei a Portugal. Cheguei a Lisboa, em 1979, soldado de regresso à casa de seu pai, cara de meu pai são essas ruas por onde hoje caminho. Meu velho pai pobre não tinha mesa posta no dia do meu regresso nem foi avisado de que eu cheguei. Mas, mesmo assim, me estendeu porção de sua terra – Rua António Maria Cardoso – para eu lavar com as minhas mãos e colher a minha colheita. (...) À minha chegada, meu pai me abriu a porta, mas não me reconheceu (Almeida, 2021, p. 147).

Ao perscrutar as ruas da capital do país que não o reconhece, Boa Morte revela as ruínas de um império, mostrando uma Lisboa que não configura a dos monumentos que celebram a empreitada colonial. O professor Silvio Renato Jorge propõe que o que as personagens de Djaimilia Pereira de Almeida “fazem é deslocar o seu olhar, no qual os habitantes da cidade são outros, e as ondas do império findo batem de volta à porta de casa.” (Jorge, 2020, p. 39). As ondas de um maremoto que devasta Lisboa e nos revela suas ruínas ocultas, seus escombros e seus mortos. É na Lisboa do fundo do Tejo que a amiga Fatinha vislumbra uma cidade fantasmática, onde Boa Morte submerge como um pescador de pérolas. Mergulha em busca dos olhos desse pai que não os vê, para deixar escrito em seus papéis os rastros da “transformação marinha” da cidade para Aurora, a filha que nunca mais viu:

tenho-me sentido lavado, Aurora. Limpo por dentro. Não é que o mereça. Nada mudou. Mas a onda do tempo levou-me da jangada, arrastou-me à praia, as ondas sacudiram-me. Lisboa aguarda o maremoto que já me afogou. (...) A onda arrasta tudo e tudo lava, água e tempo sobre as fachadas, lava os teatros por dentro, afoga as fontes, as estátuas, somos esqueletos na corrente, não apenas eu e os meus companheiros, é a cidade debaixo do Tejo de que fala a Fatinha, esta, onde boiamos. Passa a onda, a onda passa, passou, o

que ela revela só vemos depois, é isso que eu vejo. Bateu-me, derubou-me, meu corpo é pano torcido, lavado até aos ossos feito o de todos nós que demos à costa (Almeida, 2021, p. 168).

É, talvez, como *flâneur* spectral do século XXI que Boa Morte cruza as ruas da cidade e seus arredores, como anônima ruína do século anterior. Boa Morte da Silva é, dessa forma, um personagem no limiar, pois tem acesso ao passado histórico, que se forma não só com as suas ações como também com os sonhos não realizados de um Portugal imperial. Simultaneamente, participa da construção do presente em Lisboa, capital de uma nação que no pós-colonial tenta distanciar-se do imaginário de um período ditatorial e imperial que se entrelaçam. Essa sua característica o torna um praticante de errâncias, marcadamente, na segunda metade do livro, o que pode, por vezes, aproximá-lo ao *flâneur* benjaminiano. Walter Benjamin, em *As Passagens* (2018), apresenta-nos o *flâneur* como aquele que é capaz de deflagrar as mudanças perceptivas proporcionadas pelas novas formações sociais. No limiar entre o passado e o presente, possui fragmentos da verdadeira experiência histórica e, por vislumbrar a distância que o afasta dessa experiência, ele representa a busca por uma consciência histórica no presente. Assim, Boa Morte reflete a sua própria situação na tentativa de definir o seu lugar e função no espaço e no tempo em que vive.

Sento-me no chão e penso *Boa Morte da Silva, seu sacana, viste o século XXI*. Vi, está visto, e afinal é assim: calçada suja, calça encardida, manchada de mijó, frieira nas mãos, pingo no nariz, testa gelada, cinto de sisal. Século XXI, seja bem-vindo (Almeida, 2021, p. 172).

Lisboa revela a Boa Morte o seu silêncio, sua situação fantasmática e a impossibilidade de diálogo com a cidade que se revela um labirinto, onde só encontra inadequação e desilusão. Entre a perso-

nagem e Lisboa, existe um abismo intransponível. Segundo Julia Kristeva, existe entre o estrangeiro e a cidade um abismo que se dissimula no silêncio e na impossibilidade de diálogo, mas que sugere uma convivência pacífica entre ambos. “Silêncio, não o da cólera que empurra as palavras para a fronteira entre a ideia e a voz, mas o silêncio que esvazia o espírito e enche o cérebro de abatimento” (Kristeva, 1994, p. 24). O silêncio é gerado na incapacidade de ouvir dos oriundos da terra, que, por fim, acabam por emparedar o estrangeiro em seu próprio mundo, em desacordo com o seu corpo.

Não estar de acordo, não estar de acordo nunca, com nada, com ninguém. E tomar isso com espanto e curiosidade, como um explorador, um etnólogo. Cansar-se disso, emparedar-se no seu desacordo desbotado, neutro, pois você não tem o direito de dizê-lo. Não mais saber exatamente o que se pensa a não ser que *não é bem isso*. (...) Entretanto, quando o estrangeiro, estrategista silencioso, não enuncia sua discordância, por sua vez ele se enraíza em seu próprio mundo de rejeitado, que supostamente ninguém entende. O sedentário, surdo ao desacordo, e o errante, cujo desacordo o aprisiona, instalam-se assim frente a frente. Uma coexistência aparentemente pacífica que dissimula o abismo: um mundo abissal, o próprio fim do mundo (Kristeva, 1994, p. 24-25).

Dessa forma, Boa Morte flerta com Lisboa, a partir do ponto de vista do estrangeiro residente, que revela um olhar capaz de enxergar para além da acomodação. Para o *flâneur* moderno, existe uma reciprocidade de olhares que Boa Morte não encontra em Lisboa, o que o afasta da caracterização benjaminiana. Nos pressupostos de Benjamin, o *flâneur* olha a cidade e a cidade retribui esse olhar. Mas, para Boa Morte, somente o que resta é a angústia da invisibilidade e da falta de lugar nessa sociedade lisboeta do novo século. Assim, a cidade se põe cega para o guardador de carros.

Me olho no espelho quando faço a barba, sentado no miradouro de Santa Catarina, molho a lâmina na água, passo a lâmina na cara. O Tejo me olha, espelho aguçado, me corta e eu me barbeio. (...) Ninguém me vê. Não estou nos registos. Sou desaparecido, nem eu me vejo. (...) Olho as montras das lojas, na Baixa, mas já não vejo nelas o reflexo da minha cara, não reparo no que está à venda. Vejo a minha vida nos vidros enquanto subo a Rua Nova do Almada, os vidros das montras contam-me quem fui. De vez em quando, converso com o ceguinho que costuma pedir à entrada do metro. Já partilhamos um cartucho de castanhas, uma sandes de fiambre que lhe levei. Mas chego-me a ele menos pelo dedo de conversa e mais para olhar o vidro dos olhos do ceguinho, sempre abertos, a fixar, espantados, o céu. Vejo minha vida nos olhos de espelho do ceguinho (Almeida, 2021, p. 128-129).

O rosto de Boa Morte já não mais se revela até mesmo para ele, já que a cidade não o reflete. É um fantasma na terra que escolheu como pai. Para Agamben (2010), o rosto é a inevitabilidade da exposição do ser, sua abertura para o exterior, e a possibilidade de estar escondido em seu interior. “E o rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível.” (Agamben, 2010). Mas entre Portugal e Boa Morte não há trocas, não há reciprocidade. Não encontrando reciprocidade nos rostos da cidade, começa a perder a si mesmo, é sua própria condição de falecer a cada segundo, se já não estivesse morto. Ainda segundo Agamben:

meu rosto é o meu fora: um ponto de indiferença acerca de todas as minhas propriedades, acerca disso que é próprio e do que é comum, disso que é interno e do que é externo. No rosto, estou com todas as minhas propriedades (o meu ser moreno, alto, pálido, orgulhoso, emotivo...), mas sem que nenhuma delas me identifique ou me pertençam essencialmente. Ele é o limiar de desapropriação e de desidentificação de todos os modos e de todas as qualidades nas quais elas devêm pura comunicabilidade. Apenas

onde encontro um rosto, um fora me chega, encontro uma exterioridade (Agamben, 2010).

A dolorosa construção da identidade de sujeitos assimilados pelo sistema colonial se baseia na dialética entre o não-ser e ser o outro. Para Stuart Hall (2006), ao longo da história, observam-se três concepções de identidade. A primeira foi construída a partir do Iluminismo, fundada na visão antropocêntrica do sujeito centrado, dotado de razão e consciência. O sujeito do Iluminismo parte de uma visão de identidade individualista, baseada no interior do ser. A segunda concepção é a do sujeito sociológico, em que a identidade se estabelece apoiada na comunhão entre o interior e o exterior do ser humano, ou seja, a partir do diálogo entre o ser interior e o ser público. A terceira é a do sujeito pós-moderno, baseada em um processo de fragmentação, as identidades passam por um descentramento. A identidade pós-moderna não seria mais fixa, permanente, mas estaria em constante transformação. Ainda segundo Hall, esse pensamento foi sendo construído com base nos pensadores psicanalíticos, como Freud e Lacan. Nesse sentido, a identidade não se desenvolve alicerçada no interior do sujeito, mas é formada a partir das suas relações com o outro. O *outro* funciona para o *eu* como um espelho, o sujeito imagina a si próprio refletido no espelho do olhar do outro.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo *imaginário* ou fantasiado sobre a sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre *em processo, sempre sendo formada* (Hall, 2006, p. 38).

Na cartografia feita por Hall (2006), novas relações sociais vão sendo construídas a partir de um mundo globalizado e móvel, marcado por processos constantes de rupturas e fragmentações. Se a mobi-

lidade é uma condição chave da pós-modernidade, o seu análogo é a comunidade fechada. Sendo antes as identidades nacionais mais centradas, coerentes e inteiras, agora são deslocadas e mais fluídas, o que gera incertezas e inseguranças. Nesse cenário, os sujeitos acabam por desenvolver, em muitos casos, o desejo de retorno ao que é supostamente seguro e conhecido e buscam essa âncora na ideia de comunidade. A partir dessas angústias culturais, reforça-se o discurso de se recuperar as identidades “sólidas”, utilizando o termo de Zygmunt Bauman⁴ (2013), fortalecendo narrativas nacionalistas que excluem o estrangeiro. Esse discurso, supostamente, garantiria um retorno ao que é familiar, reforçando fronteiras e barreiras e relegando o ex-cêntrico às margens.

A partir dos pressupostos de Hall, Boa Morte se revela um personagem paradoxal e fragmentado, pois, apesar de se aproximar do *flâneur* moderno, da mesma forma se distancia dessa concepção em função de seu trabalho, mesmo que se questione sobre a sua importância, e demonstra vínculos afetivos com Fatinha e outros moradores excluídos de Lisboa. Boa Morte da Silva não se vê refletido nos olhos da cidade e somente pode encontrar o seu reflexo nos olhos de seus iguais, presenças ausentes. É com os “transparentes”, existências fantasmáticas, que Boa Morte encontra reciprocidade em Lisboa. Não mais poder se sentir em casa nas ruas da cidade gera uma degradação constante que vai transformando o *flâneur* até sua ruína fantasmagórica. Entretanto, é através da mão de Fatinha, “sereia do mundo dela”, que Boa Morte será guiado pela cidade, sendo ela também quem deflagra a cidade refletida debaixo do Tejo. Em um de

⁴ O sociólogo polonês Zygmunt Bauman realizou vasto estudo sobre a sociedade contemporânea e suas relações, incluindo os conceitos de identidade e cultura, entre outros. (Cf. Bauman, 2005, 2013a).

seus sonhos, Boa Morte ensina a menina, ainda na infância, a nadar, para mais tarde concluir que Fatinha nadava melhor que ele.

O Tejo conversa comigo. O que ele queria sei eu. Mas eu sou esparta, não me atiro de cabeça. Há rios em todas as cidades e cidades em todos os rios. Aqui também, lá no fundo, mortos e vivos a viverem suas vidas, só que lá no fundo não chove. É lá que vou encontrar meu livro de cheques, senhor Boa Morte, se calhar a minha filha também vive no fundo do rio Tejo. O senhor Boa Morte sabe nadar? (Almeida, 2021, p. 101).

Segundo Benjamin, um dos princípios que rege a *flânerie* é a presença do onírico. Dessa forma, enquanto deambula pela cidade, o *flâneur* sonha as imagens adormecidas da coletividade. Sua percepção opera em dois níveis de realidade, a realidade objetiva e a onírica. Nesse sentido, o *flâneur* se estabelece em um limite. A partir de seus pressupostos, Sergio Paulo Rouanet postula: “a viagem do *flâneur* está a meio caminho entre a vida real e o delírio, ou antes, entre dois níveis de realidade, a desperta e a onírica.” (Rouanet, 1993, p. 60). Sendo assim, Fatinha marca essa dialética entre ilusão e verdade. É, na realidade, ela quem ensina Boa Morte a nadar em busca do rico e do estranho que possibilitará uma reorganização espaço-temporal da experiência na cidade. Essa reorganização é feita por Boa Morte em seus papéis, sob o pretexto de escrever a Aurora, a filha que nunca mais viu e provavelmente nunca mais verá. Assim, deixa os seus rastros em sua escrita, evidenciando o tipo genial e criativo do *flâneur* de Benjamin. O olhar de Boa Morte se desvia dos acontecimentos do cotidiano e se volta para o processo de criação, explicitando o caráter solitário do personagem, e é nesse processo que o ato de escrever se conecta à rememoração. Segundo Benjamin, a memória surge, então, para o *flâneur*, menos como fonte do que como inspiração. “Ela segue pelas ruas à sua frente e cada rua é uma experiência de vertigem.” (Benjamin, 1999, p. 263).

Trouxe para casa tijolos velhos da antiga sede da Pide. Anotei a data – *António Maria Cardoso, século XXI* – e, com uma tábua que tínhamos na horta, construí uma mesa, de onde hoje te escrevo estas linhas. Manufacturada no Prior Velho e não na cidade de Guimarães. São tesouros desses que minha amiga Fatinha imagina estarem debaixo do Tejo. Mas os tesouros afundados no rio somos eu e ela, todos nós, ela é que não sabe. Que somos bichos após o dilúvio, oceânicos, e que nossa vida é corrente, alga, lodo, mar que nos tirou quem éramos.

Memória alguma. Só o tempo salva meus dias, água que lava tudo. Aurora: és passado ou presente? Se vens de ontem, afoga-te (Almeida, 2021, p. 169).

Através de sua escrita, encontramos os escombros e vestígios da arqueologia de Lisboa; em sua *flânerie* fantasmática, Boa Morte segue na busca do rosto da cidade que revelaria o seu próprio. É nas viagens de trem que a “vista via-o”. E é através das viagens de trem que Boa Morte, que se sente grávido de Lisboa, ata os retalhos da cidade que tem o centro no seu umbigo. É como *flâneur* que ele vai marcando e revelando, através da cidade, uma leitura histórica e, sobretudo, aquilo que não está nos livros da história oficial: “ele (o *flâneur*) despreza a história convencional, que afasta do concreto, mas fareja na história a cidade e a cidade na história” (Rouanet, 1993, p. 22). Enquanto duas faces do mesmo rosto, cidade e história refletem-se mutuamente, assim como os rostos de Boa Morte e de Lisboa. Para Benjamin, ler a cidade é um atributo do *flâneur* que, mais do que articular apenas duas imagens, a da cidade e a da história, articula também o desejo de ressignificar o presente a partir do passado, pois os caminhos do *flâneur* têm uma dupla significação: revelar que o novo nasce das ruínas do antigo, que sofre a transformação marinha, e que o novo já surge como potencialmente ultrapassado. Assim, a personagem conclui que Lisboa se compõe de diferentes cidades, diferentes vidas.

Junto a um centro comercial do século anterior, grupos de homens africanos conversavam e bebiam cervejas. Os prédios estavam manchados pela humidade, as roupas nos estendais desistira de abanar ao vento, os candeeiros da rua em greve, os caixotes do lixo a rebentarem pelas costuras, uma televisão com o ecrã partido deixada no chão sugeria uma discussão ou um ataque de raiva, os velhos a fazerem tempo, encostados à porta do supermercado, sobreviventes de uma outra era, a olharem o vazio, as poucas barracas de ciganos e dois miúdos à entrada de uma delas, um deles descalço, Boa Morte seguira a margem da ribeira suja que separava a cidade em duas. Parou e olhou para trás.

A ribeira quase seca progredia entre os musgos dos rochedos num fio estreito o suficiente para soltar em redor um cheiro fétido. (...) Também a ribeira deságua no Tejo, pensou o homem. À cidade no fundo do rio confluíam outras cidades e os seus derramamentos, fragmentos da vida noutros lugares (Almeida, 2021, p. 177-178).

Segundo Roberto Vecchi (2018), vive-se atualmente um “tempo de trânsito”, de descolonização entre gerações e espaços, o qual evidencia o quanto as narrativas pós-coloniais necessariamente se sustentam ao visitar tempos coloniais e suas consequências. A Europa contemporânea está intrinsecamente ligada à expansão colonial e aos trânsitos decorrentes dessas colonizações. Margarida Calafate Ribeiro (2016) salienta que o que define a Europa pós-colonial é o seu caráter imperialista e que o movimento de descolonização precisa também ser pensado do lado do colonizador. A partir de uma inversão histórica de paradigmas, a Europa, incluindo Portugal nessa premissa, precisa ser descolonizada para a produção de novas narrativas que proporcionem um balanço mais honesto para a construção de uma comunidade. Complementarmente, Stephen Small faz duas proposições sobre os trânsitos no continente europeu vindos de outras partes do mundo que envolvem elementos políticos, econômicos, culturais, ideológicos e religiosos:

a primeira proposição é que *Não existe você sem mim!* A ideia de que a Europa criou a si mesma como se estivesse em um vácuo, é uma distração e uma ilusão. A Europa que existe hoje existe em grande parte graças às interações com o resto do mundo – os Outros – em geral, e com os africanos e seus descendentes em particular.

A segunda proposição é *Nós estamos aqui porque vocês estiveram lá!* [...] Durante séculos, enquanto a Europa saqueava a África e transportava e explorava a mão-de-obra negra nas Américas, foi pequeno o número de africanos e outros negros autorizados a entrar na Europa até o século XX, quando centenas de milhares (homens desproporcionalmente) foram recrutados para trabalhar principalmente nas nações da Europa Ocidental, especialmente aqueles que tinham grandes reservas de mão-de-obra colonial as quais podiam recorrer. Na virada do século XXI, outros milhares chegaram como refugiados (Small, 2018, p. 11, tradução nossa)⁵.

A sociedade portuguesa contemporânea não pode ser pensada sem considerar seus processos de deslocamento ao longo da história, aos quais a arte, sistematicamente, lança seus olhares. Dessa maneira, a relação de Portugal com os trânsitos se faz presente na literatura contemporânea, dialogando, sobretudo, com as fissuras que estes estabe-

⁵ No original: The first proposition is *There is no you without me!* The idea that Europe created itself as if in a vacuum is a distraction and a delusion. The Europe that exists today, exists in large part because of its interactions with the rest of the world – the Other- in general, and with Africans and our descendants in particular.

The second proposition is *we are here because you were there!* [...] For centuries, as Europe plundered Africa, and transported and exploited Black labor in the Americas, Africans and other Black people allowed into Europe were kept to tiny numbers until the twentieth century, when hundreds of thousands (disproportionally men) were recruited to work in nations across most of Western Europe, especially those that had large colonial labor pools they could draw on. At the turn of the twenty-first century more arrived as refugees.

lecem, revelando uma cartografia que salienta a forma dialógica que as águas comungam no imaginário português. Assim, como nos remetem às palavras de Fernando Pessoa em seu *Livro do Desassossego*:

remoinhos, redemoinhos, na futilidade da vida! Na grande praça do centro da cidade, a água sobriamente multicolor da gente passa, desvia-se, faz pôças, abre-se em riachos junta-se em ribeiros. Os meus olhos vêem desattentamente, e construo em mim essa imagem áquea que, melhor que qualquer outra, e porque pensei que viria chuva, se ajusta a este incerto movimentos (Pessoa, 2023, p. 310).

Esse “incerto movimentos” é o que rege as relações em uma cidade contemporânea que invisibiliza as consequências da empreitada colonial como lhe convêm. Se a papelada de Boa Morte se espalha e se perde em Lisboa antes dele ser engolido pelo “mar de gente”, a escrita de Djaimilia Pereira de Almeida resiste e assume o papel do *flâneur* que deflagra o rico e o estranho do Portugal contemporâneo. Assim como Walter Benjamin foi o pescador de pérolas em forma de “fragmentos do pensamento” capaz de despertar os mortos, a autora submerge na confluência entre mar e rio para pescar suas próprias pérolas em forma de fragmentos de vida e trazê-las para a superfície. Nas palavras de Arendt sobre Benjamin e que peço licença neste artigo para aplicar a Almeida:

o que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas ‘sofrem uma transformação marinha’ e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos (Arendt, 2008, p. 222).

Assim, a obra da autora buscou no fundo dos mares e rios da história, a partir de diversos pontos de vista, principalmente, da perspectiva dos sujeitos atingidos pelos fluxos e refluxos das marés portuguesas e que foram arrastados nesses trânsitos, o inesperado e o omitido, pérolas e corais que, cristalizados, sobrevivem no fundo da cidade que mora no fundo do Tejo: Boa Morte da Silva, Fatinha, Vando, Idalina, Cartola de Sousa, Aquiles, Glória, Solange, Filomena, Mila e tantas outras vidas que compõem esse Portugal que está sujeito à ruína do tempo e que, mesmo após o fim do império, sofreu e ainda sofre essa transformação marinha.

RECEBIDO: 31/12/2023 APROVADO: 28/02/2024

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O Rosto. *In*: CORRÊA, Murilo Duarte Costa. Tradução: “O rosto”, de Giorgio Agamben. *A navalha de Dali*, 09 fev. 2010. Disponível em: <http://murilocorrea.blogspot.com/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html>. Acesso em: 21 jul. 2023.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Maremoto. *In*: ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Três histórias de esquecimento*. Lisboa: Relógio D’água, 2021. p. 89-184.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Sobre educação e juventude: conversas com Riccardo Mazzeo*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013a.
- BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013b.
- BENJAMIN, Walter. *As Passagens*. Organizado por Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JORGE, Sílvio Renato. Lisboa entre poesia e prosa: território em desilusão. In: MIBIELLI, Roberto; JORGE, Sílvio Renato; SAMPAIO, Sônia Maria Gomes (org.). *Trânsitos e fronteiras literárias: territórios*. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: EdUFRR, 2020. p. 28-40.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Organizado por Jerônimo Pizarro. São Paulo: Tinta da China, 2023.

RIBEIRO, Margarida Calafate. A casa da nave Europa: miragens ou projeções pós-coloniais. In: RIBEIRO, Antônio Souza; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016. p. 15-42. (e-book).

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Rafael Rafaelli. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

SMALL, Stephen. *20 questions and answers on black Europe*. Hague: Amrit Publishers, 2018.

VECCHI, Roberto. Depois das testemunhas: sobrevivência. *Jornal Memoirs* – Encarte *Público*, p. 18, 15 set. 2018. Disponível em: https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_results_and_impact/jornal/memoirs_encarte_web.pdf. Acesso em: 21 jul. 2023.

MINICURRÍCULO

CLARISSE DIAS PESSÔA é Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestra em Estudos Literários – subárea em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, com bolsa CNPq, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Especialista em Literatura Infantojuvenil pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada em Letras Português/Inglês e respectivas literaturas pela Universidade Estácio de Sá.

“Senhor Ulme, encontrarei o seu caroço e dar-lhe-ei um motivo para ser cuspidor”: uma leitura da memória em *Flores*, de Afonso Cruz

“Senhor Ulme, encontrarei o seu caroço e dar-lhe-ei um motivo para ser cuspidor”: a reading of the memory in Flores, by Afonso Cruz

Delcyanne Kathlen Silva Lima
Universidade Federal do Maranhão

Gabriel de Jesus dos Anjos Costa
Universidade Federal do Maranhão

Márcia Manir Miguel Feitosa
Universidade Federal do Maranhão

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1304>

RESUMO

A memória é um fenômeno que envolve a evocação das experiências vividas no passado que se manifestam por meio das lembranças. Como tal processo faz parte do “ser” humano, há uma tentativa humana de entender toda a complexidade envolvida no processo de rememoração. Tendo como base tais ideias, objetiva-se, no presente artigo, analisar as manifestações do fenômeno da memória no romance *Flores* (2016), de Afonso Cruz, a fim de expor de que forma os personagens se relacionam com tal processo. Do ponto de vista metodológico, o artigo configura-se como qualitativo de cunho bibliográfico. Publicado em 2015, *Flores* faz parte de uma tendência da Novíssima Literatura Portuguesa de tocar em temas universais. A análise

se de *Flores* (2016) demonstrou explicitamente como, na falta de uma memória individual, é na coletividade que o homem alimenta sua necessidade de conhecer o próprio passado. Além disso, o resgate do passado, tal como aconteceu com o senhor Ulme, ocorre sobretudo numa busca pela identidade perdida, fragmentada ou desconhecida. A análise sobre Kevin comprova como as memórias podem atuar na identidade presente do homem, uma vez que muitas de suas ações atuais são ecos dos ensinamentos do seu pai. Pode-se afirmar, portanto, que Afonso Cruz criou uma narrativa que se situa no tripé da memória individual, da memória coletiva e da identidade. Servirão de aporte teórico para esse estudo as reflexões de Paul Ricoeur (2007), Michael Pollak (1992), Maurice Halbwachs (1990), Yi-Fu Tuan (2013), Joël Candau (2011), Gabriela Silva (2016) e Miguel Real (2012).

PALAVRAS-CHAVE: Memória; *Flores*; Afonso Cruz; Novíssima Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

Memory is a phenomenon that involves the evocation of lived experiences from the past that are manifested through the remembrances. Since this process is part of the human being, there is a human attempt in understanding all of the complexity in the memory process. Having these ideas as support, our goal here is to analyze the manifestations of the memory in the novel *Flores* (2016) to expose in what way the characters relate with this process. In the methodological view, the article is qualitative of bibliographical nature. Published in 2015, *Flores* is part of a trend in the Newest Portuguese Literature to talk about universal themes. The *Flores* (2016) analysis demonstrated explicitly how, in the loss of individual memory, it is on the collectivity that mankind feeds their need of knowing their own past. Beyond that, the rescue of the past, as happened with Mr. Ulme, occurred above all in a search of a lost, fragmented and unknown identity. The analysis of Kevin proves how memories can act in the identity that is perceived on the man since a lot of his current actions are echoes of the teachings of his father. It can be affirmed that Afonso Cruz created a narrative that is situated in the trinity of individual memory, collective memory and identity. The theoretical support for this study will be the readings of theorists like Paul Ricoeur (2007), Michael Pollak (1992) e Maurice Halbwachs (1990), Yi-Fu Tuan (2013), Joël Candau (2011), Gabriela Silva (2016) and Miguel Real (2012).

KEYWORDS: Memory; *Flores*; Afonso Cruz; Newest Portuguese Literature.

INTRODUÇÃO

Quando estou nesse palácio, convoco as lembranças para que se apresentem todas as que desejo. Algumas surgem na hora; algumas se fazem buscar por bastante tempo e como que arrancar de espécies de depósitos mais secretos; algumas chegam em bandos que se precipitam; e, embora seja outra que pedimos e procuramos, elas pulam na frente como que a dizer: “Talvez sejamos nós?” E a mão de meu coração as rechaça do rosto de minha memória, até que surja da escuridão a que desejo e que avance sob meus olhos ao sair de seu esconderijo. Outras lembranças se colocam diante de mim, sem dificuldade, em filas bem organizadas, segundo a ordem de chamada; as que surgem primeiro desaparecem diante das seguintes e, ao desaparecerem, ficam em reserva, prontas para ressurgir quando eu assim desejar. Eis plenamente o que ocorre quando conto algo de memória (Agostinho, 1962, p. 12 *apud* Ricoeur, 2007, p. 109).

O trecho destacado faz parte do livro X da obra *Confissões* (1962), de Santo Agostinho. Nele, o filósofo cria uma metáfora sobre o processo de memória, comparando-o com uma convocação que acontece em um palácio. É importante notar o cuidado e a destreza com que Agostinho constrói essa imagem, tendo cautela em especificar como a ação de relembrar algo não é perfeita: “algumas surgem na hora; algumas se fazem buscar por bastante tempo”, sugere o autor, trazendo a ideia de que nem sempre todas as lembranças estarão disponíveis no momento necessário. Ele também deixa explícitos o trabalho e a organização desse fenômeno: “outras lembranças se colocam diante de mim, sem dificuldade, em filas bem organizadas (...) as que surgem primeiro desaparecem diante das seguintes e, ao desaparecerem, ficam em reserva, prontas para ressurgir quando eu assim desejar” (Agostinho, 1962, p. 12 *apud* Ricoeur, 2007, p. 109).

Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), diferencia “lembrança” de “memória”, ao afirmar que “de um lado as lembranças distribuem-se e organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo [...]”. (Ricoeur, 2007, p. 108). Memória é o processo, o ato. Lembrança é o objeto a ser contemplado, a experiência retomada.

O autor faz um panorama dos estudos sobre tal fenômeno e tece muitas considerações importantes sobre outros teóricos, mostrando que há uma tentativa humana de entender toda a complexidade envolvida no processo de rememoração. Tendo como base tais ideias, objetiva-se, no presente artigo, analisar as manifestações do fenômeno da memória no romance *Flores* (2016), a fim de expor de que forma os personagens se relacionam com tal processo.

O romance português conta a história de Kevin e senhor Ulme, dois homens em períodos distintos da vida – enquanto o primeiro é um jornalista frustrado com a vida e indiferente a tudo ao seu redor, o outro é um idoso que não consegue mais se lembrar de sua vida passada devido a um aneurisma, porém, mesmo com tal condição, é uma pessoa com forte consciência social e que se importa com o outro, tendo como principal característica a inquietação em relação às tragédias ocorridas no mundo. Os dois começam uma amizade quando Kevin, compadecido com a situação do vizinho, decide ajudá-lo a reconstruir suas memórias através de entrevistas com outras pessoas. Esse processo se desenvolve durante toda a narrativa e é possível acompanhar uma mudança em ambos os personagens.

PLURALIDADE SEM UNIDADE: AFONSO CRUZ E A NOVÍSSIMA LITERATURA PORTUGUESA

Gabriela Silva aborda, em seu artigo “A Novíssima Literatura Portuguesa: novas identidades de Escrita” (2016), algumas mudanças

ocorridas nos modos de fazer literatura no Portugal contemporâneo. A *Novíssima Literatura Portuguesa*, segundo a autora, é fruto das transformações ocorridas no mundo, que se abateram sobre o homem português moderno que passa a se ver como um homem-mundo. Sendo um sujeito cosmopolita e aberto à diversidade do globo, há a produção de uma literatura que vê além de suas fronteiras (Silva, 2016).

A *Novíssima Literatura Portuguesa*, portanto, será marcada por apresentar a “experiência humana de diferentes sujeitos em diferentes épocas” (Silva, 2016, p. 8). “A ficção portuguesa”, aborda Silva juntamente com Jorge Vicente Valentim, no artigo “Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa”, “descentra-se de sua história, das fronteiras identitárias e territoriais e torna-se maior e mais vasta, ampliando e multiplicando seu olhar para os sujeitos, tornando-os universais” (Valentim; Silva, 2021, p. 9). Do mesmo modo, Miguel Real, em *O romance português contemporâneo 1950-2010* (2012), aponta que o romance português ganha o mundo, internacionalizando-se, logo, as obras não se destinam mais em particular ao público de Portugal, e sim ao mundo.

Flores (2016) é o reflexo desse contexto, visto que mergulha fundo em diferentes temas associados à experiência humana no mundo, com destaque para o fenômeno da memória. Kevin, senhor Ulme e os entrevistados são personagens que têm anseios e são afetados por uma gama de experiências comuns da vida humana, como o amor, a morte, o trauma, o envelhecer e a religião. A universalidade dos temas tratados na história a torna acessível e identificável para leitores ao redor do mundo. Esse novo público é descrito por Real como sendo “único, mundial, ecumênico” (2012, p. 15), de modo que consegue reconhecer-se nas obras portuguesas porque estas, agora, abarcam a diversidade humana em sua composição.

Além de *Flores* (2016), o romance *A boneca de Kokoshka* também recorre a esse mesmo tema, como salienta Silva (2016, p. 18): “o grande tema do romance de Afonso é a memória, a construção da memória e das relações que dela emergem”. A memória medeia as relações entre Manuel e Kevin à medida que o primeiro se encontra em um estado de esquecimento permanente de todas as experiências passadas, e o outro se coloca em uma investigação para restaurá-las através de entrevistas com figuras do passado do idoso. A relação com o outro é um elemento fundamental na construção de si. O desenvolvimento pelos quais os personagens passam, ao longo da narrativa, traz um sentido de esperança para seu futuro. De acordo com Silva (2016), na escrita de Cruz, a memória é uma ponte à esperança e criação de futuros possíveis, uma vez que é a partir dela que ocorrerão novas construções do sujeito no mundo por meio da relação com o outro.

Miguel Real destaca a importância de Afonso Cruz para a Novíssima Literatura Portuguesa, uma vez que, para além de descreverem uma realidade social e individual, suas obras instauram “o elemento transfigurador entre o olhar que vê, a memória que perdura e a caneta que escreve” (Real, 2012, p. 159). Sua escrita original, lúdica e intertextual faz parte de um novo cânone que está se formando na Literatura Portuguesa contemporânea, em que os autores “rompem com formas de narrar, com construções de personagens, com a história do mundo e dos homens. Formam um novo cânone marcado pela diversidade, elemento intrínseco do novo modo de pensar o sujeito contemporâneo” (Silva, 2016, p. 20).

AS TUAS MEMÓRIAS MAIS IMPORTANTES, MAIS FORMADORAS, NÃO SÃO TUAS, SÃO DELA: A MEMÓRIA EM *FLORES*

A memória é um fenômeno essencial em *Flores* (2016), porque ajuda na construção dos personagens como seres no mundo que pos-

suem relações com o outro, com o espaço e consigo. Acometido por um aneurisma e incapaz de relembrar seu passado, senhor Ulme é ajudado por Kevin, seu vizinho, que se compadece de sua situação e entra num percurso para reestruturar as memórias de Manuel, através de entrevistas com pessoas que fizeram parte de sua vida. O relato do Outro, portanto, mostra-se fundamental nesse processo, porque há o “retorno” das memórias ao idoso. Este retorno se configura como uma forma de Ulme recuperar sua identidade para si, pois, conforme afirma Ricoeur (2007, p. 107), “ao se lembrar de algo, alguém lembra de si”. Impossibilitado de lembrar verdadeiramente do seu passado, resta ao personagem idoso resignar-se às lembranças de terceiros.

A relação complexa do personagem literário com o fenômeno da memória mostra como essa faculdade faz parte do “ser” humano. Tal complexidade não se limita ao protagonista idoso, já que, na leitura do romance, é possível verificar outros níveis dessa relação entre homem e memória por meio do outro protagonista da história, Kevin, e dos entrevistados.

Tendo perdido o pai no começo da narrativa, Kevin se encontra em um estado de reflexão sobre sua vida e, assim, as memórias do pai se fazem presentes durante todo o desenvolvimento do livro. Por intermédio delas, fica evidente o impacto da figura paterna em sua criação pelas experiências e aprendizagens sobre a vida rotineira:

pai, estou em frente ao espelho.

Relembro-te um momento em que estavas de cócoras ao meu lado e me ajudavas a montar um lego, tenho de te agradecer isso, de te debruçares sobre as minhas brincadeiras, cresci com a tua sombra. Tenho de agradecer-te o hálito a café pela manhã, quando me acordavas para ir para a escola, e, claro, o primeiro after-shave que me deste, depois de rapar o buço incipiente que me pautava o lábio superior. (...) Tenho de agradecer-te, pai, o modo como sorrias

quando eu chegava a casa e te abraçava, confuso pela tua presença breve, delicada, como uma brisa (Cruz, 2016, p. 65).

É possível relacionar as lembranças de Kevin com o que Michael Pollak disserta sobre o fenômeno da memória em “Memória e identidade social” (1992), ao relacioná-la com o sentimento de identidade, que deve ser entendido como “o sentido da imagem de si, para si e para os outros” (Pollak, 1992, p. 204), ou seja, a identidade é a construção imagética que uma pessoa faz de si, para si e para os outros. Nas memórias de Kevin, é possível perceber como o pai ajudou na construção de sua identidade com seus ensinamentos de vida que ele carrega até a vida adulta. Em um de seus momentos de rememoração, o pai fala sobre como deve valorizar a sua mãe:

um dia, tinha eu acabado de fazer dezasseis anos, fui malcriado para a mãe e ele disse-me:

– Tu achas que és uma pessoa, tens memórias, isso tudo. Mas, olha, os teus anos mais importantes, não te lembras deles. Lembras-te de quando tinhas três anos? Não, pois não? De quando tinhas quatro? Também não. Dois? Um? Cinco? Uma imagem ou outra, talvez, mas demasiado fugaz, não são verdadeiras memórias. Não passam de episódios desconexos, um ou outro cheiro, algumas cores, a sensação de que havia um aquário na cozinha, mas não tens a certeza. Foi nessa altura da vida que construístes a personagem que é hoje. Sabes quem se lembra desses anos e os guarda no peito como um coração mais importante do que o próprio coração? É a tua mãe. (...) Era a tua mãe que gravava dentro da alma tudo o que testemunhava, e ela vai continuar a guardar essas memórias até morrer. As mães são as fiéis depositárias da nossa infância, dos primeiros anos. As tuas memórias mais importantes, mais formadoras, não são tuas, são dela. E quando a tua mãe morrer, levará consigo a tua infância, perderás os primeiros anos da tua vida. Por isso, trata-a bem (Cruz, 2016, p. 74).

Kevin recorre às memórias do pai não só por causa do luto e da saudade, mas porque está passando por um momento de reflexão interna, já que a morte do pai e sua aproximação do senhor Ulme o fazem perceber sua vida sob uma nova perspectiva, entendendo, então, que vive em uma monotonia e uma vida marcada pela indiferença. No início da história, após o funeral do pai, o personagem reflete: “[...] pensei na vida, nesse imenso tédio em que me havia afundado. Debatia-me com falta de ar, uma espécie de choque anafilático, provocado pela repetição monótona de horas, minutos e segundos” (Cruz, 2016, p. 20-21).

Para Pollak, “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, [...] na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua *reconstrução de si*” (Pollak, 1992, p. 204, grifos nossos). A expressão “reconstrução de si” constitui, neste momento, um conceito-chave, sendo possível conectá-la com todo o processo pelo qual o jornalista passa durante a narrativa. Após iniciar a história como uma pessoa indiferente ao outro, Kevin passa por uma mudança interna que faz com que ele termine o romance de modo mais positivo, e essa alteração se deve tanto à jornada de reconstrução das memórias de Ulme quanto ao processo de rememoração no qual o personagem relembra sua vida pregressa e os ensinamentos do pai sobre diferentes modos de ver o mundo.

No mesmo sentido de Pollak, Yi-Fu Tuan, geógrafo humanista, afirma, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013), que “as pessoas olham para trás por várias razões, mas uma é comum a todos: a necessidade de adquirir um sentido do eu e da identidade. Eu sou mais do que aquilo definido pelo presente fugaz” (Tuan, 2013, p. 227). O fenômeno da memória deixa de ser para Kevin apenas o “lembrar-por-lembrar” e se transforma em um dos meios pelos quais ele vai modificando sua própria identidade no mundo.

Impulsionado pela insatisfação da vida no presente, ele busca as respostas e os modos de mudança no passado e na figura do pai, ganhando mais força também para continuar a busca pela identidade de senhor Ulme.

Em um dos momentos da narrativa, o jornalista relembra uma ameixeira no quintal e o modo pelo qual o pai comia o fruto: “o pai pegava numa ameixa, metia toda na boca, dizia que era assim que a devíamos comer, depois cuspi o caroço, baixava-se e cuspi” (Cruz, 2016, p. 138). O gesto, segundo o protagonista, era uma referência ao próprio ato do funcionamento da ameixeira porque “cuspir fazia nascer uma árvore” (Cruz, 2016, p. 138). Em seguida, Kevin chega a uma conclusão:

é isso, pai, não é só o fruto que comemos, são as frágeis pegadas dos pássaros que nele pousaram, os raios de sol, o grito dos mochos, o luar mais furtivo, a chinfrineira das cigarras. Os frutos são o resultado de tudo. O caroço que se cospe é a vida.

É isso, pai, é a vida.

É o caroço que temos de encontrar e perceber que isso somos nós, prontos a ser cuspidos, esse lugar desprezível é o mais importante (Cruz, 2016, p. 138).

Depois, faz uma promessa ao vizinho:

senhor Ulme, encontrarei o seu caroço e dar-lhe-ei um motivo para ser cuspidos e, desse gesto, farei nascer uma nova árvore, maior, mais alta, frondosa, etérea, conclusiva, uma árvore da vida, cabalística, perfeita, um ramo de pão e outro de alma, um fruto de maresia, outro de barro (Cruz, 2016, p. 139).

O caroço aqui, que Kevin deixa claro e prometido que será encontrado, pode ser entendido como a base do idoso – suas memórias. As memórias são, para ele, o mesmo que a vida vivida pelo vizinho. Para dar um fim digno a Ulme, Kevin promete devolver-lhe o es-

sencial da vida humana – sua identidade através de suas memórias, já que “para fortalecer nossos sentidos do eu, o passado precisa ser resgatado e tornado acessível” (Tuan, 2013, p. 228). Resgatar o passado de Manuel se torna uma questão pessoal para Kevin que vê a importância das memórias na construção de uma pessoa. Em um determinado momento, ele reflete: “podemos (devemos) saber inventar passados melhores do que aqueles que o destino nos oferece. Era isso que eu fazia com o senhor Ulme, estava a colhê-lo da terra, tirava-o da morte, levanta-te, Lázaro” (Cruz, 2016, p. 98).

O foco de Kevin sobre a ameixeira enquanto um lugar de significação suscita o diálogo entre memória e lugar. Pollak (1992, p. 201-202) classifica os elementos constitutivos da memória como acontecimentos, personagens (pessoas) e lugares. Em relação ao último elemento, o autor afirma que “existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico”. Além da ameixeira, é possível perceber outros lugares nas memórias de Kevin, a partir das perspectivas trazidas pelo autor:

os Verões eram passados na praia, em Lagos. As viagens para o Algarve eram sempre de um dia inteiro. Por vezes, por causa do trânsito, vínhamos por Troia, um pouco como Ulisses. Voltávamos a casa, como na Odisseia. Agora, quando penso nisso, havia uma aura clássica nesta viagem, já que víamos Penélopes por todo o lado, coladas em tantos carros, era tudo muito homérico (Cruz, 2016, p. 120-121).

O lugar pode ser compreendido como os locais de construção do ser em toda sua identidade, é onde esse ser faz conexões profundas e afetivas, é um centro propício para a criação de memórias, portanto, elemento recorrente em todo processo de rememoração. Tuan (2013, p. 11) conceitua lugares como “centros aos quais atribuímos valor e

onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação”. “O lugar existe em escalas diferentes”, retoma o autor em outro capítulo de *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, “em um extremo, uma poltrona preferida é um lugar; em outro extremo, toda a Terra” (Tuan, 2013, p. 182).

E é no lugar de origem do senhor Ulme – uma aldeia em Alentejo – que Kevin se respalda para reconstruir as experiências antigas do idoso, lidando com várias figuras que o ajudam com seus relatos. A partir daqui não apenas o lugar da aldeia será um elemento importante nesse processo, mas também a própria ideia de memória coletiva sobre o personagem Manuel Ulme.

Um dos exemplos de como a aldeia faz parte da memória coletiva dos entrevistados ocorre quando o personagem Mostovol relata o momento em que presenteou Margarida com uma coroa feita do talo de um funcho. Segundo ele, “na semana seguinte, as meninas andavam todas a competir com a Margarida, cada uma mais bonita do que as outras, todas de flores no cabelo, de rosas a dentes-de-leão” (Cruz, 2016, p. 127).

Existia na dinâmica da vida local uma sensação de comunidade e pertencimento, em que a aldeia era influenciada pelos seus habitantes: “a aldeia começou a ficar como a Margarida, com uma coroa de funcho na cabeça”, continua Mostovol, “começaram a aparecer nas janelas das casas vasos coloridos de sardinheiras e de alecrim, os muros e as casas foram caiados, e tudo isso criou uma aura condescendente com os cabelos floridos das meninas daquela aldeia” (Cruz, 2016, p. 127).

É possível estabelecer uma conexão do relato do personagem com o que revela Halbwachs (1990, p. 133): “quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem”. Na visão de Mostovol, a imagem da aldeia foi

transformada à imagem de Margarida devido à coroa de funcho com outras meninas a imitar o gesto e a própria decoração das casas. Ainda de acordo com Halbwachs, “todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo (...)” (1990, p. 133). Portanto, o momento descrito por Mostovol demonstra a complexidade das relações estabelecidas no lugar da aldeia e sua importância na construção dos seres. Tal gesto também representou uma ascensão da vila, já que, segundo o personagem, “aos poucos, apareceram visitantes. E foram aparecendo cada vez mais. A venda do monte cresceu. (...) O município reparou as estradas, (...) O grupo de teatro voltou a funcionar, todos os dias chegavam visitantes” (Cruz, 2016, p. 127-128).

Mas tal momento de ascensão e sucesso não foi duradouro. De acordo com o entrevistado, “aconteceu alguma coisa, a certa altura, que eu não consigo explicar. A Margarida deixou de usar as coroas de funcho e os olhos dela ficaram nublados. Ficava muito tempo sozinha e já não brincava com ninguém” (Cruz, 2016, p. 128). Enquanto outrora o ato de colocar a coroa trouxe o impacto positivo para a aldeia e sua dinâmica social, sua retirada ocasionou um impacto negativo.

Segundo Halbwachs (1990, p. 133-134), “um acontecimento realmente grave sempre causa uma mudança nas relações do grupo com o lugar, seja porque modifique o grupo em sua extensão, (...) seja porque modifique o lugar (...)”. Embora o leitor não chegue a saber exatamente o que aconteceu para que Margarida mudasse repentinamente, a partir da visão de Mostovol, ficam expostas as consequências desse ato para as outras pessoas: “é curioso que, em pouco tempo, as outras meninas foram deixando murchar as flores, primeiro a irmã mais velha, a Dália, depois a Violeta, depois as vizi-

nhas, depois todas as restantes meninas da aldeia” (Cruz, 2016, p. 128). Tal degradação também se expande para todo o lugar, retomando a ideia de que a aldeia é um reflexo de seus habitantes: “a casa dos Flores foi-se degradando, as ervas voltaram a crescer no jardim, especialmente as urtigas [...] A hortelã deixou de se ver no meio das urtigas e das beldroegas e dos cardinhos” (Cruz, 2016, p. 128).

Essa mudança de comportamento ocasiona mudanças significativas em todas as pessoas e na aldeia porque “a partir desse momento, não será mais exatamente o mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva; mas, ao mesmo tempo, o ambiente material não mais será o mesmo” (Halbwachs, 1990, p. 134). E o próprio personagem fala que o que marcou a aldeia depois disso foi a intensa migração dos mais jovens para outros lugares “para onde imaginávamos ter futuro” (Cruz, 2016, p. 128).

Ao tratar da memória como um fenômeno construído coletivamente, Pollak argumenta que tal processo também está submetido a transformações e mudanças constantes, mas que “devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis” (1992, p. 204). É possível perceber esses pontos invariantes nas diversas entrevistas feitas por Kevin sobre o senhor Ulme. Um ponto muito observado pelos entrevistadores é o fato de Manuel ser uma pessoa com consciência social e que espalhava tal ideia para toda a aldeia. Outro ponto em comum de todas as entrevistas é o relacionamento entre ele e Margarida. Margarida se torna uma figura recorrente de todos os relatos, já que foi uma pessoa importante na vida de Ulme, de modo que os relatos dos entrevistados também tocam no perfil dela, sendo descrita como uma “rapariga rebelde, ‘que não se conformava com a sua condição [...]’” (Cruz, 2016, p. 51) e que “irradiava um estranho tipo de luz, dava aquela sensação de quando saímos à noite no campo e o luar ilumina de tal forma a paisagem que nos parece dia” (Cruz, 2016, p. 58).

A presença de Margarida se torna mais urgente no decorrer da obra, haja vista ter sido uma presença sempre constante na vida de Ulme. Sua entrevista, portanto, faz-se necessária para a reconstrução das memórias do antigo companheiro. Inicialmente, a mulher se recusa a falar com Kevin, mas, com uma certa insistência, ela o recebe e expõe suas experiências com ele, apesar de se configurar um tópico sensível para a personagem, em função da história que viveram juntos, regada a muitos dissabores.

Em uma das passagens mais tocantes, Margarida lembra de sua vida como cantora sendo perseguida pela polícia da ditadura salazarista. Através da individualidade das memórias da personagem, é possível ter acesso a uma parte do que forma a memória coletiva de quem sofreu repressão na ditadura de Salazar, posto que a memória coletiva “envolve as memórias individuais” (Halbwachs, 1990, p. 134). A personagem relata:

nasci no tempo em que a vida era uma ditadura, em que falar era uma maneira de sermos calados. (...) eu cantava como se falasse, porque não me deixavam dizer o que queria (...) dizia que o meu homem não me deixava falar, era a censura que eu acusava, quando cantava que os pardais caíam do céu, era da censura que eu falava, quando cantava como o mar desfazia as rochas em areia e sal, era das nossas almas que eu falava (Cruz, 2016, p. 83-84-85).

A personagem se mostra traumatizada com tais acontecimentos e revela que ela e Manuel se casaram em segredo, mas que, logo em seguida, no mesmo dia em que descobriu que estava grávida, foi pega pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) que atuava na época da ditadura como repressão a qualquer ato de oposição contra o governo. O que se seguiu depois foi mais uma série de acontecimentos trágicos:

a tortura foi-me matando, entranhou-se como ferrugem, e senti-me morta, enterrada. Perdi o filho que carregava na barriga e chorei um universo inteiro. Não sei se foi por maldade, ou apenas humanidade, as duas coisas confundem-se com tanta frequência, mas o Manel não me ajudou. Quando penso nisso, olho para um cenário tétrico, grotesco, em que o amava enquanto ele me magoava. Um dia, uma semana depois de eu sair da prisão, ele saiu de cima de mim, disse-me que não me queria ver mais, eu chorei, perguntei porquê, as lágrimas escorriam-me pelas faces, e ele respondeu: porque tens os tornozelos gordos (Cruz, 2016, p. 207).

Fica claro, pois, o porquê da relutância de Margarida em ser entrevistada por Kevin e relatar sobre Manuel. A mulher ainda se encontra magoada e afetada por todos os acontecimentos traumáticos vividos. Suas memórias traumáticas são um reflexo de como a própria se vê. Em um determinado momento, ela descreve o seu estado no presente: “e passados anos, muito anos, também nisto a minha vida é uma hipérbole da vida de Inês, eu continuo morta, enterrada pelos tempos. Repito: sou uma flor, daquelas que nascem nos cemitérios” (Cruz, 2016, p. 208).

De acordo com Pollak, “a memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (1992, p. 203). Para o autor, ocorre uma organização no processo de constituição da memória individual, que pode levá-la a ser gravada, recalçada, excluída ou lembrada. Os relatos de Margarida revelam como o contexto em que uma memória foi gerada afeta o seu processo de organização, podendo torná-la recalçada ou de dolorosa rememoração.

Portanto, é através do fenômeno da memória que se torna possível traçar um perfil dos personagens principais – Kevin e Manuel – e dos secundários – os entrevistados. As entrevistas revelam não só a complexidade envolvida no processo de rememoração, como tam-

bém os elementos que constituem a conexão entre o ser e a memória, como, por exemplo, o lugar.

DEIXAR DE SER É PIOR DO QUE SOFRER POR SER OU TER SIDO: A MEMÓRIA E A IDENTIDADE DO EU

Estudos sobre memória e identidade são produzidos em diversas áreas das ciências humanas, pelos mais diferentes autores, a exemplo de Joël Candau na área das Ciências Sociais. A abordagem do autor é de interesse neste artigo por considerar que “memória e identidade estão indissolavelmente ligadas” (Candau, 2011, p. 10). O estudioso explicita que ambas “se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (Candau, 2011, p. 15). Portanto, tratar da busca de Ulme como ser-no-mundo implica enveredar pelos caminhos da memória para a construção narrativa de sua identidade.

Kevin, como narrador-personagem, é o meio pelo qual se obtém acesso a Ulme. Em suas divagações, é ele que aponta as implicações da perda de memória para o sujeito:

ao jantar perguntei à Clarisse se ela sabia do aneurisma do senhor Ulme.

– Claro, toda a gente sabe que ele foi operado. Aliás, eu fui com a Beatriz ao hospital levar-lhe um ramo de flores, que eu sei que ele gosta muito.

– Que coisa.

– Sim, é muito triste ter perdido assim as memórias afetivas, ninguém deveria ter um castigo semelhante.

É verdade, Clarisse, pensei eu, lembro-me que o castigo para alguns antigos judeus, o inferno, a *gehenna*, era um espaço de absoluto olvido, uma aniquilação, um desaparecimento total. *Mais do que o sofrimento infligido pelas populares chamas, o abismo do nada é mais assustador. Pelo menos para mim. Deixar de ser é pior do que sofrer por ser ou ter sido* (Cruz, 2016, p. 42, grifo nosso).

O que está explícito na análise que Kevin faz da situação de Ulme é que perder a memória é um desaparecimento do ser. São as memórias que carregam o dito, o feito e, sobretudo, o sido; portanto, como é possível para Ulme viver um presente sem referências e sem bases? As memórias do passado fornecem um contexto presente sob o qual repousar e, uma vez retiradas, deixam o homem à deriva.

Manuel Ulme parece estar ciente da própria condição de desprenhimento, tentando agarrar fragmentos do passado por meios inusitados:

– Porque é que quer visitar um médium?

– Já lhe digo, cavalheiro, não seja impaciente. É igual às outras pessoas todas, só pensam em falar, seja com vivos, seja com mortos. E que tal ouvir? Altitude! Uma pessoa vai a um médium para ouvir os mortos. [...]

Só a meio da consulta percebi a intenção do senhor Ulme com aquela visita, pretendia que o seu passado, que algum fantasma do seu passado, emergisse e começasse a falar com ele através da boca torta da médium e lhe dissesse: lembra-te, Manel, de te sentares em Bruges, junto ao canal, e uma senegalesa esguia te atirar o fumo do cigarro para a cara, gargalhando depois e convidando-te para dançar? (Cruz, 2016, p. 43-44).

A visita à médium revela a consciência de Ulme de que é “pela retrospecção” que “o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente” (Candau, 2011, p. 15). Rememorar é também saber como agir no presente, uma vez que a passagem do tempo está ligada ao acúmulo de experiências de vida. Além disso, comenta Candau, a partir de Halbwachs, “as lembranças que guardamos de cada época de nossa vida (...) se reproduzem sem cessar e permitem que se perpetue, ‘como pelo efeito de uma filiação contí-

nua, o sentimento de nossa identidade” (Candau, 2011, p. 16-17). A cessação dessa reprodução incide numa ideia de identidade descontinuada, como é o caso do senhor Ulme.

À perda da memória de Ulme, segue-se uma busca, numa tentativa de Kevin de reconstituir ao vizinho algum senso de seu Eu passado. Nesse caso, a memória se faz a serviço da identidade, uma vez que “não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade” (Candau, 2011, p. 19).

A abordagem da memória em *Flores* (2016) segue sempre no sentido da recuperação de Ulme, das histórias que viveu, das destruições que causou. A individualidade de Ulme tenta ser refeita a partir do passado compartilhado com os antigos vizinhos na aldeia de nascimento do idoso. No entanto, é necessário refletir sobre o que talvez seja um dos pontos que causa mais dúvida na narrativa: a confiabilidade da memória e dos relatos de terceiros no reconhecimento de Ulme. Alguns, como Dona Eugênia, veem Manuel Ulme de forma positiva, enquanto outros, como Violeta Flores, consideram-no alguém capaz das maiores perversidades:

a Violeta Flores tinha muito má impressão do senhor Ulme, mas consegui, após alguma insistência, falar com ela. Contou-me uns episódios que o senhor Ulme protagonizou, com cartões, sinais e carimbos. Começou com um ato pueril, quase uma piada. [...]

De acordo com Violeta Flores, o senhor Ulme achou piada àquela cena e poderia ter ficado ali, mas, aos poucos, foi-se apercebendo do poder imenso que se tem com as palavras que são escritas, com as frases gravadas em chapa, com os carimbos, com o lacre. Começou a ter planos mais ousados, mais perigosos. Não sei se matou alguém com essas brincadeiras, mas segundo a Violeta Flores sempre acalentou essa possibilidade (Cruz, 2016, p. 166-167).

Essas visões conflitantes colocam a identidade de Ulme na perspectiva pós-modernista postulada por Stuart Hall, que defende a ideia de uma identidade fragmentada, na qual o sujeito é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (Hall, 2006, p. 12). Quando Kevin começa a coletar os traços componentes de Ulme a partir da memória dos outros, ele se depara com a possibilidade de o mesmo homem ter possuído várias facetas. Nessa esteira, Pollak (1992, p. 204) argumenta em favor de uma identidade construída em referência aos outros, considerando os critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade aos quais o sujeito se submete no encontro com terceiros. Assim, “ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros” (Pollak, 1992, p. 204). Pollak acrescenta ainda que “memória e identidade [...] não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo” (Pollak, 1992, p. 204), quebrando, assim, o paradigma de uma identidade fixa. Então, a ideia de um Ulme diferente, a depender de com quem se falava, torna-se perfeitamente cabível.

Assim como a médium, outra figura em que Manuel deposita grandes expectativas é Margarida. A ex-mulher é a unicidade que perpassa os discursos de todos os entrevistados. Naturalmente, portanto, muitas das experiências de Ulme estavam de alguma forma atreladas a ela. Todavia, com a ex-mulher reticente em vê-lo, ele e Kevin resolvem recriar um baile que havia ocorrido na juventude de Ulme e que parecia ser uma forte potência na memória de Margarida e, por associação, na memória perdida do idoso:

o senhor Ulme ficou entusiasmado quando lhe contei a conversa com a Margarida Flores. Com a voz empastelada pela doença, disse qualquer coisa que a Beatriz, que estava lá em casa a passar o fim de semana, traduziu assim:

- Ela quer dançar comigo? Ainda há esperança! Altitude!
Disse mais qualquer coisa. A Beatriz falou por ele:
– Vamos fazer um baile no terraço, pede aos músicos da orquestra
Mnor que toquem o fado do cansaço e o eintnôsanchaineuéne-
xisgone, e mais outras, tenho de fazer uma lista, que bela notícia.
– O quê?
A Beatriz repetiu algumas vezes: eintnôsanchaineuénexisgone
[...]. Finalmente percebei: *Ain't no sunshine when she's gone*.
O senhor Ulme tentou levantar-se, mas não conseguiu. A Beatriz
traduziu o que ele disse:
– Temos de decorar o terraço, tem de parecer um baile de aldeia
(Cruz, 2016, p. 211-212).

A recriação do baile nada mais é do que uma tentativa de tornar material a imaterialidade da memória. Para além disso, haveria uma intencionalidade de recriar a pessoa que Manuel Ulme foi quando dançara com Margarida do passado. Como explica Tuan (2011, p. 14), “conhecer o passado exige a ancoragem em coisas observáveis”.

Embora o baile não ocorra, a sua preparação demonstra que a personalidade presente de Ulme ainda guarda alguns traços do passado, como o fato de o idoso ser um bom dançarino:

- Que bem que este homem dança – disse ela.
– Dança bem?
– Maravilhosamente, querido. Pode ter-se esquecido de tudo e estar um pouco lento, sem equilíbrio, mas sabe exatamente onde pôr os pés. A Beatriz bateu palmas e riu.
– Sfgdghdh dfhdgh dhfghh jhdhjhjh – disse o senhor Ulme.
– O que é que ele disse?
– O equilíbrio não é problema – traduziram a Beatriz e a dona Azul, em estranho uníssonos –, que me apoio a esta beldade.
E continuaram a rodopiar durante mais de uma hora (Cruz, 2016, p. 213-214).

Outra parte da identidade de Ulme que permanece, apesar da degradação de sua memória, é o amor nutrido pela música. Muitas de suas conversas com Beatriz, a filha de Kevin, giram em torno do tópico. Como narra o jornalista,

as nossas cabeças são realmente estranhas, conseguem esquecer tudo, roubar-nos a infância, mas preservam números de telefone. Apagam um primeiro beijo, mas não esquecem uma canção. O Senhor Ulme nunca foi criança, ou pelo menos não se lembra de o ter sido, mas vai até ao lugar certo da estante, tira um disco e diz: – Blind Blake, que foi a primeira pessoa do mundo a confessar não saber o que *Diddie Wa Diddie* significa. Até fez uma música sobre isso, em que, de forma tão pertinente, manifesta um desejo comum a tanta gente: *I wish somebody would tell me what Diddie Wa Diddie means* (Cruz, 2016, p. 79).

Apesar de não ter mais suas memórias de infância, o amor do velho Ulme pela música estava enraizado no hábito que seu pai tinha de virar a “grafonola para a rua e” pôr “toda a gente da aldeia a ouvir Haydn, Wagner, Puccini” (Cruz, 2016, p. 59). Segundo o relato do padre, “o pai do senhor Ulme sabia (...) que devemos corrigir o mundo, inventar uma história melhor, uma história com música” (Cruz, 2016, p. 59). Não por acaso, Ulme está sempre narrando histórias para Beatriz, vinculadas às músicas que ouve, como demonstra o excerto anterior.

O caminhar do romance leva Ulme de volta à sua aldeia natal, seu primeiro lar. Costa (2016), a partir de Tuan, afirma que “o lar de nossa infância, aquele que não mais habitamos, é o lugar onde foram construídas as bases das nossas experiências”, sendo, assim, “uma referência de vida que permanece guardada na memória e molda nossa identidade” (Costa, 2016, p. 110). Nisso se baseia a expectativa de Kevin de que o idoso recupere algumas lembranças a partir do

contato com o local. No entanto, uma vez que a falta de memória de Ulme não se configura como simples esquecimento, mas em amnésia causada por razões patológicas, nem mesmo o lar de infância tem o poder de resgatar o passado soterrado em suas paredes.

Ainda que não tenha produzido os efeitos esperados, a visita à cidade se mostra produtiva a Ulme porque ele se depara com um *golem*, criação do idoso, guardado em um armazém de sua família. Esse artefato é feito de recortes de jornais onde as desgraças e misérias humanas estavam registradas. Ulme havia criado o *golem* no intuito de sensibilizar a humanidade diante dos horrores do mundo. Quando revelado ao público, o objeto não produz o efeito desejado, mas revela outra raiz que liga o presente e o passado de Ulme. Isso, porque os recortes de tragédias eram algo que o idoso ainda fazia, até então sem motivo aparente. Mas a existência do *golem* revela uma motivação: o desejo de fazer justiça, de mostrar ao mundo, ou a Deus, os caminhos iníquos do homem em vias de cessar tais desgraças.

De volta à cidade, já no final do romance, Kevin, presenciando o avanço da doença degenerativa de Ulme, insiste em tentar fazer Margarida encontrar-se com o ex-marido. Quando em face do antigo companheiro, o homem que havia amado, Margarida escolhe ignorar, ainda que brevemente, as memórias traumáticas que marcaram seu relacionamento com Ulme;

– É verdade que ele não se lembra de ter visto uma mulher nua?

Fiz que sim com a cabeça.

De repente, a Margarida levantou-se, os olhos marejados, e empurrou a cadeira de rodas pelo corredor até ao quarto.

Vi-a desabotoar a camisa com a mão direita, enquanto com a esquerda fechava a porta (Cruz, 2016, p. 270).

O ato de Margarida obviamente não trará de volta as memórias do idoso, antes demonstra que a mulher está disposta a contribuir

para a criação de outras, mais novas. Nesse reencontro, deposita-se a esperança de que Ulme recupere mais partes de sua identidade, alimentando, por meio de Margarida, sua memória em declínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fenômeno da memória se delinea como uma grande base a partir da qual o homem pode se lançar à existência. A memória individual e a memória coletiva estão emaranhadas num jogo de trocas, onde uma enriquece a outra. Ao tratar da memória individual, Halbwachs afirma que

ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio (Halbwachs, 1990, p. 54).

A análise de *Flores* (2016) demonstrou explicitamente como, na falta de uma memória individual, é na coletividade que o homem alimenta sua necessidade de conhecer o próprio passado. Além disso, o resgate do passado, tal como aconteceu com o senhor Ulme, ocorre sobretudo numa busca pela identidade perdida, fragmentada ou desconhecida. Não por acaso, Candau afirma que “o ‘vazio de memória’ é com frequência experienciado como uma *ausência de si* que pode se tomar completa entre os indivíduos acometidos (por horas ou anos) por uma *amnésia de identidade*” (2011, p. 63, grifos nossos). A análise sobre Kevin comprova como as memórias podem atuar na identidade presente do homem, uma vez que muitas de suas ações atuais são ecos dos ensinamentos do seu pai.

A partir da análise dos personagens de *Flores* (2016), pode-se afirmar que Afonso Cruz criou uma narrativa que se situa no tripé da memória individual, da memória coletiva e da identidade. Ademais, como representante da vertente mais atual da Literatura Portuguesa, nota-se como as construções da identidade dos personagens de Cruz conversam com as teorias do sujeito pós-moderno descentrado, visto que as identidades dos protagonistas se reformulam em contato com a experiência e a memória do outro, tornando-os sujeitos em constante mudança.

RECEBIDO: 31/12/2023

APROVADO: 28/02/2024

REFERÊNCIAS

- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- COSTA, Maria Helena Braga Vaz da. Espaço, identidade e memória: o lugar em era uma vez eu, Verônica. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 103-116, jan.-jun. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/31757>. Acesso em: 24 dez. 2023.
- CRUZ, Afonso. *Flores*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, jul. 1992.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950- 2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.
- SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, v. 8, n. 16, p. 6-21, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>. Acesso em: 18 dez. 2023.

TUAN, Yi-Fu. Espaço, tempo, lugar: um arcabouço humanista. *Geograficidade*, v. 1, n. 1, p. 4-15, 2011.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

VALENTIM, Jorge Vicente; SILVA, Gabriela. Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa/. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 41, n. 65, p. 9-14, jan.-jun. 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/18599/1125614307>. Acesso em: 21 dez. 2023.

MINICURRÍCULO

DELCYANNE KATHLEN SILVA LIMA é graduanda do curso de Letras – Inglês pela Universidade Federal do Maranhão. Integrante do Grupo de Pesquisa em Paisagem e Literatura (GEPLIT). Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) pela Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3775-395X>.

GABRIEL DE JESUS DOS ANJOS COSTA é graduando do curso de Letras – Inglês pela Universidade Federal do Maranhão. Integrante do Grupo de Pesquisa em Paisagem e Literatura (GEPLIT). Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) pela Fundação e Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3900-5050>.

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA é professora titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade do CNPq – nível 1D. Líder do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (GEPLIT/CNPq). Autora do livro *A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão* (2018). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5750-8620>.

CRUZ, Eduardo da; SANTOS, Gilda (org.).
***Annona ou Misto Curioso*. Porto: Livraria Lello,**
2023. ISBN: 978-989-9135-92-5.

Guida Cândido
Universidade de Coimbra

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1310>

A edição em apreço resulta da estreita colaboração entre a Livraria Lello, do Porto, e o Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), do Rio de Janeiro. Com mais de meio milhar de páginas, reúnem-se neste volume os 36 fascículos da primeira revista de culinária em língua portuguesa que circulou em Portugal entre 1836 e 1837. O “folheto semanal que ensina o método de cozinha e copa, com um artigo de recreação” (Cruz; Santos, 2023, p. 5) respondia, de forma objetiva, às práticas de comensalidade da sua época, onde se incluía, além das propostas culinárias, um leque vasto de outras matérias, como poesia, contos, fábulas, curiosidades, anedotas e propostas de jogos de salão, indispensáveis aos serões da sociedade burguesa.

Se dúvidas restassem sobre o aumento significativo no interesse pelo estudo da alimentação, essa edição vem esclarecer e reforçar o seu papel nas agendas globais. Confirmada a sua posição como campo historiográfico, desde 1961, com o inaugural e incontornável estudo de Fernand Braudel, *Alimentation et catégories de l’histoire* (2003), a comensalidade constitui uma das mais profícuas esferas de investigação

científica, contribuindo para a história da humanidade, numa leitura ampla e diversificada, correlacionando quatro pilares fundamentais: a alimentação, a gastronomia, a dietética e o património. O ato de comer não resulta apenas da necessidade biológica, assenta antes num código alimentar que pressupõe outros aspetos como o gosto e o desejo, decorrentes de contextos variados e de dissemelhanças sociais, geográficas, culturais, religiosas, económicas e até políticas.

Atualmente, é reconhecido o papel da gastronomia no desenvolvimento e na promoção do turismo, sendo objeto de investimento expressivo por parte dos organismos estatais. Isso também se verifica no campo editorial e nos media, sendo relevante o volume de livros de culinária que alcançam sucesso de venda, bem como programas televisivos na esfera da culinária que convertem cozinheiros, profissionais e amadores, em verdadeiras estrelas televisivas.

Perante estas circunstâncias, não se estranha o interesse em reeditar uma revista oitocentista que, apesar do seu sucesso inicial, não sobreviveu a um período correspondente ao de uma gestação humana: nove meses! De tão rara e escassa em bibliotecas ou alfarrabistas, os colecionadores não hesitaram em despender verbas avultadas pelos limitados exemplares sobreviventes. Nesse sentido, é de excepcional mérito e generosidade para a sociedade académica e civil, a disponibilização que o RGPL materializou com o projeto “O Real em Revista” oferecendo ao público 35.000 páginas digitalizadas *on-line* de uma seleção de periódicos oitocentistas, predominantemente portugueses, que enriquecem o acervo dessa ilustre instituição. Destaca-se neste particular a *Annona* que, como lembra o seu presidente, “deliciada com os 36 folhetos, que mesclam as artes de cozinha com as variedades dos almanaques, parte da equipe se lançou à tarefa de sua publicação em livro, atualizando-os e contextualizando-os” (Cruz; Santos, 2023, p. 8). A este desígnio, em boa hora, juntou-se a centenária Lello, eleita a livraria mais bonita do mundo.

Importa esclarecer que o título da publicação não tem qualquer relação com a fruta que ostenta o mesmo nome, mas sim uma clara referência à “deusa da abundância e das provisões da boca” (Cruz; Santos, 2023, p. 21), plasmada no prefácio, silencioso quanto à sua autoria. Em todo o caso, os três tomos com receitas e entretenimento indicam, no frontispício, que as assinaturas eram firmadas na “Loja de José Joaquim Nepomuceno, Rua Augusta, nº 137” da capital. Sabe-se, ainda, que era possível adquiri-la noutras lojas, embora a indicada fosse do livreiro José Joaquim Nepomuceno Arsejas (1800-1869). Matriculado na classe de livreiro, a partir de 1820, tinha loja aberta antes de 1836, uma vez que editava desde junho de 1835 um *Jornal de Comédias e Variedades*, com particularidades semelhantes à *Annona ou Misto curioso*. Distinguiu-se desta apenas pela troca de *comédias* por *receitas culinárias* (a singularidade da revista), mantendo-se a matriz que agregava charadas, enigmas, poemas, anedotas e fábulas, como se referiu inicialmente.

Não obstante essa eventual autoria, não se descarta a possibilidade de existir mais do que um autor, uma vez que alguns textos patenteiam iniciais diferentes como assinaturas, tais como “R.” ou “J.”. Contudo, as mais das vezes, trata-se de cópias de receitas já antes publicadas, nomeadamente no sobejamente conhecido e inaugural livro de culinária impresso em Portugal, *A arte de cozinhar*, editado em 1680 pelas mãos do cozinheiro régio Domingos Rodrigues.

Detenhamo-nos na presente edição que reúne num único tomo a totalidade dos fascículos originais, ainda que não o faça na forma original, temática e cronologicamente ordenados. Visando uma arrumação de matérias mais condizente com o leitor generalista dos nossos dias, os organizadores optaram por agrupar em diferentes secções a multiplicidade de textos que, à época, foram publicados em jeito de miscelânea em cada número do periódico. Eduardo da Cruz e Gilda Santos do RGLP introduzem o leitor na obra com um

texto informativo sobre a origem, identidade e conteúdo da revista oitocentista, bem como os objetivos da sua reedição. Após essa abertura, segue-se a secção mais extensa e singular da publicação, dedicada à culinária, cabendo a Ida Alves e Mônica Genelhu Fagundes um breve texto introdutório esclarecedor do que se disponibilizava aos comensais em 1836 e 1837. As investigadoras atualizaram a linguagem original e a pontuação “para que as receitas sejam mais compreensíveis ao leitor de hoje”, deixando, contudo, em diversas ocasiões, a marca do tempo, permanecendo “traços próprios da sintaxe oitocentista” (Cruz; Santos, 2023, p. 25). Com um sentido pedagógico e viabilizando a possível reprodução das receitas pelo leitor, incluíram um apêndice com a conversão das antigas medidas de peso e o glossário com alimentos, técnicas e utensílios que podem oferecer algumas dúvidas na atualidade.

Nas páginas originais da *Annona*, a cada número, apresentaram-se as breves explicações técnicas de cozinha e as receitas salgadas e doces, sem ordem específica na sua publicação ao longo dos fascículos. Todavia, na presente compilação, e por forma a orientar o leitor na sua busca, a organização é sistematizada em função da sua tipologia, abrindo com os caldos, seguindo-se as potagens ou sopas; os embutidos; as terrinas e os popetões; os pastéis, as empadas, as tortas e os timbales. Surgem depois as massas, muito ao gosto do século XIX, que antecedem as receitas de pescado, respondendo estas, as mais das vezes, às prescrições religiosas de abstinências. Seguem-se, em maior número, as propostas de carne – incluindo açougue, aves e caça – e depois os molhos e ragus. Encerrando a secção de salgados, mostram-se as receitas de legumes, espelhando a posição pouco valorizada na comensalidade das elites oitocentistas. Em conformidade com qualquer refeição, finalizam com o item dedicado à doçaria, onde convivem em harmonia: as sopas; as conservas; os cremes; as massas; as tortas; os pudins; os manjares; os biscoitos; os bolos e as

outras especialidades doces, muitas destas associadas a receitas tradicionais portuguesas. De forma singular, identifica-se uma receita brasileira, a célebre canjica.

No sumário da *Annona*, segue-se o *Misto curioso*, precedida cada uma das secções com um texto introdutório de especialistas, à semelhança do que se verifica na parte culinária. Fica, pois, o leitor com um manancial de propostas que fariam as delícias em qualquer repasto burguês oitocentista, onde era costume beneficiar os comensais com: poesia; contos; fábulas; história; bons ditos; apotegmas; anedotas; bernardices; jogos de salão; adivinhas; charadas; cronogramas; enigmas; logogrifos e sortes.

Fazendo jus a um trabalho coletivo que se plasma na presente edição, não se olvidam os múltiplos colaboradores, encerrando a obra com uma breve biografia da notável equipa que materializou a compilação que oportunamente nos chega às mãos e que nos lembra a atualidade do prefácio da primeira edição: “nada pois mais lindos a qualquer pessoa, ainda nobre ou plebeia, como o saber de tudo: olhai que não vos desdobra entrar na copa ou na cozinha” (Cruz; Santos, 2023, p. 21).

RECEBIDO: 15/01/2024

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

BRAUDEL, Fernand. Alimentation et catégories de l’histoire. *Food and History*, Tours, vol. 1, p. 23-30, 2003.

CRUZ, Eduardo; SANTOS, Gilda (org.). *Annona ou Misto curioso*. Porto: Livraria Lello, 2023. ISBN: 978-989-9135-92-5.

MINICURRÍCULO

GUIDA CÂNDIDO é Doutorada em Patrimónios Alimentares: Culturas e Identidades. Investigadora integrada do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Professora Auxiliar Convidada no Mestrado em Alimentação: Fontes, Cultura e Sociedade, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da.
O retorno do épico e outras voltas.
Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.
O retorno do épico: sobre a escrita de
(em) Portugal.

Nefatalin Gonçalves Neto
Universidade Federal Rural de Pernambuco

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n52a1311>

O retorno do épico e outras voltas (2023), livro de Jorge Fernandes da Silveira, publicado pela Oficina Raquel, é título já incontornável dos estudantes de Literatura Portuguesa, em especial aqueles se debruçam sobre a poesia portuguesa do século XX. Isso, porque, além da presença de Camões como farol-guia para o livro, o professor se debruça sobre nomes fundamentais da poética portuguesa que retomam-continuam esse farol-guia em modelo diferencial. Por tal preâmbulo, já se apresenta uma questão fulcral: como abordar esse mais recente título da lavra do iminente professor?

Para além da polaridade clássico-contemporâneo, o percurso analítico de Silveira é muito próximo daquilo que reflete Walter Benjamin, em 1936, no seu ensaio “O narrador. Considerações sobre a

obra de Nikolai Leskov”. Nele, o pensador levanta pontos cruciais para pensar o problema da narrativa. Dentre eles, um fator seminal: o distanciamento entre o que se escreve e o que se conta como algo acontecido. Para além dessa distinção, Benjamin nota que há um distanciamento cada vez maior na capacidade de contar. Narrar tornou-se algo raro.

Evocamos essa condição descrita por Benjamin para pensarmos o texto de Silveira, pois ela permite vermos seu contrário: se nem mesmo a ficção sabe muitas vezes o que contar, o professor-analista, sempre com os olhos postos em Camões, narra a Literatura Portuguesa, experiencia sua realidade mais interna. Como bom aedo, re-encontra no processo analítico da literatura um modo de partilhar a sabedoria, de contribuir para o “progresso do humano” e ler, em chave versífica-intertextual, a história de um país e de sua língua em uso literário. Da aguda consciência de seu modelo de análise, o professor faz confluir, em seu ensaio inicial (precedido de um prefácio escrito por Helena Carvalhão Buescu e um introito que explicita o nascimento do livro), um diálogo polêmico no qual contrapõe o pensamento de dois mestres: o escritor e crítico português António José Saraiva e sua orientadora, Prof. Cleonice Berardinelli, nas leituras que fazem de Camões.

Passado o texto-embate, temos, efetivamente, o início do livro, dividido em quatro seções – intituladas argutamente de voltas – antes de encerrar-se com um texto que amalgama outros três. Assim, a primeira volta, intitulada “Sumário épico”, apresenta um conjunto de dez textos nos quais autores como Gonçalo Tavares, Fernando Pessoa, Jorge de Sena ou Maria Gabriela Llansol são lidos à luz de *Os lusíadas* em suas múltiplas capilaridades intertextuais. Desde relações mais simples (como a de *Mensagem* ou *Uma viagem à Índia* com o texto épico seiscentista) até aquelas menos óbvias – como serem os *Dezanove recantos* de Luiza Neto Jorge “[...] um texto que se nomeia,

explicitamente, dobrado sobre o camoniano” (Silveira, 2023, p. 63) ou de ser as *Metamorfoses* de Jorge de Sena “[...] um terceiro texto de gênero épico entre *Os lusíadas* e *Mensagem* [...]” (Silveira, 2023, p. 63). É pela condução desse processo de ler o novo à luz do clássico que Silveira desfia uma série de inferências às obras analisadas.

As análises, para além de seus quesitos inventivos e clarificadores, colocam em evidência como a Literatura Portuguesa ainda é, além de obras diversas e autores díspares, um prolongamento daquela experiência que Benjamin decretou morta pela intensificação da crise própria do horizonte moderno. Tal esforço, composto de uma galeria imensa de autores, apresenta um conjunto coerente, estruturado semântica e interpretativamente, para o deslindamento da perspectiva teórico-crítica do autor e de sua compreensão leitora da cultura literária portuguesa do século XX e XXI.

A segunda volta – intitulada “Amor sujeito” – apresenta sete artigos que versam sobre Eça de Queirós, Ana Luísa Amaral, Maria Velho da Costa, Ana Marques Gastão, Maria Teresa Horta, Gastão Cruz e Luiza Neto Jorge. Chama atenção, imediatamente, a pluralidade de gêneros analisados, quatro poetas, uma ensaísta e dois prosadores. Mas a presença dos prosadores desanuvia a interrogação no ato de leitura: Eça terá um conto lido às luzes das cantigas de Amor, Escárnio e Maldizer; já o conto de Maria Velho da Costa será entendido como poema em prosa. Ana Marques Gastão, por seu turno, é uma leitora da poética portuguesa, nome brilhante que se junta à constelação de que se vale Silveira para realizar leituras em torno da poesia portuguesa.

À parte de sua aparente fragmentação, a segunda volta se alinha em torno, como bem sugere o título, da temática do amor e suas relações com os modelos estéticos de Portugal. Na leitura dessas encenações textuais, os entrecortes realizados pelo fino intérprete

compõem um produto no qual a gênese amorosa lusitana em suas formas simbólica e imaginária são perscrutadas analiticamente.

A essa leitura segue a terceira volta – intitulada “As palavras entreditas” –, cujo conjunto também apresenta sete artigos, seis deles divididos entre Carlos de Oliveira, Fiana Hasse Pais Brandão, Herberto Helder, Maria Velho da Costa, Sophia de Mello Breyner Andresen e Irene Lisboa, todos precedidos por um ensaio iluminador intitulado “O retorno do épico ou *As palavras entreditas*”, texto mais antigo da coletânea (2008, como informa o autor) que intenta, em quatro passos, pensar o imaginário lusitano do século XX à luz de confluências de Alexandre O’Neill, Gastão Cruz, Eugênio de Andrade, Armando Silva Carvalho e, novamente, Carlos de Oliveira.

A passagem do século XVI ao século XX expõe que há, sim, um retorno do épico, mas que, para entendermos essa *volta*, é preciso que o *poema nos ensine a interpretar entreditos*. É justamente por essa luz que Silveira constrói a leitura de seus autores mais apreciados, fazendo-os dialogar em *liberdade livre*. Ao interrogar os escritores supracitados em cada um dos artigos que compõem a seção, Silveira resgata um processo de interação entre passado e presente que prepara a leitura do futuro. Mas o importante desse gesto é o produto ético dele esboçado: apresentar o legado clássico e sua reverberação (acertada ou consertada) no construto contemporâneo.

Temos, ainda, uma quarta volta – intitulada “Sumário lírico” – composta de três artigos que falam das relações luso-brasileiras. O primeiro cuida de ler Ruy Belo, poeta à época inédito em publicações brasileiras¹, por meio de uma carta fictícia para um possível editor.

¹ O poeta português teve uma coletânea de seus poemas editado no Brasil pela editora carioca 7letras em 2013.

Já o segundo texto analisa o poema “Brasília”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, e apresenta reflexões sobre a própria construção do poema, uma leitura de sua primeira versão e, em especial, a relação do poema com o contexto da posse de Jair Bolsonaro como presidente. Há, em extremo, o terceiro artigo que analisa o diálogo da poesia brasileira com a poesia do restante do mundo, com destaque para a poesia portuguesa. Nele, o autor mostra que sua reflexão sobre a cultura lusa não está em conformidade com a realidade brasileira, um espaço de referência que permite a integração da lusofonia no mundo contemporâneo.

Por fim, há também um texto final que, dividido à parte no sumário do livro, apresenta-se junto à quarta volta: continuidade em texto desgarrado, volta à parte. Nele estão amalgamados três textos: um inquérito originário de um blog; um texto-conversaço (escrita criativa) entre um *autor-cineasta* e um *leitor-espectador*; e, por fim, um curto texto inédito que coloca em diálogo Fiana Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge e Maria Gabriela Llansol, cânone de eleição de Jorge Fernandes da Silveira em sua trajetória como professor e leitor de poesia. Plural em sua singularidade, o texto remete à volta maior, aquela que implica fechar o livro e abri-lo novamente para a volta-releitura.

Entre passado e futuro, épico e ético, habitação e navegação, instaura-se Jorge Fernandes da Silveira e sua maneira de apresentar o literário e sua realização. *O retorno do épico e outras voltas* (2023) oferece ao leitor um caminho “certo”, um modo de leitura, um mundo descoberto. Será esse mundo “o lado épico da verdade” (Benjamin, 1985, p. 201)? Que nos responda Jorge Fernandes da Silveira em novo livro que ansiosos esperamos.

RECEBIDO: 25/01/2024

APROVADO: 17/02/2024

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, W. Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O retorno do épico e outras voltas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

MINICURRÍCULO

NEFATALIN GONÇALVES NETO é Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e em Outras Literaturas Vernáculas, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Portuguesa Contemporânea (em especial, leituras das obras de José Saramago, Jorge de Sena e Dulce Maria Cardoso), releituras da literatura clássica (intertextos com a obra dos comediógrafos Plauto e Terêncio), O insólito ficcional e a questão da duplicidade na literatura.